pARTisan

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ






Выпуск 18 2012

pARTisan · 2012

18

+ Kultura Enter

An Actual 18

pARTisan

Альманах сучаснае беларускае культуры

Заснаваны ў 2002 годзе

18

An Actual

Менск І.П.Логвінаў 2012

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

pARTisan

Заснавальнік Артур Клінаў

Рэдакцыйная рада:
Валянцін Акудовіч, Алесь Анціпенка,
Ігар Бабкоў, Лявон Вольскі,
Сяргей Дубавец, Валянціна Кісялёва,
Сяргей Харэўскі, Вольга Шпарага

Ідэя праекту: Артур Клінаў, Павел Лаўфэр
Галоўны рэдактар: Артур Клінаў
Рэдактар: Лія Кісялёва

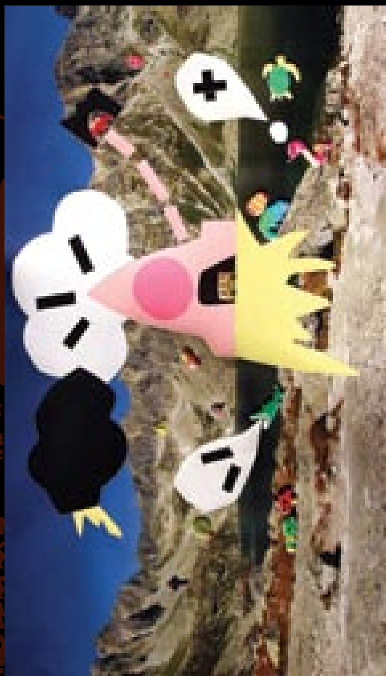
Redakcja polska:
Paweł Laufer, Waldemar Tatarczuk, Magdalena Likowska
Sekretarz projektu: Katarzyna Plebańczyk
Tłumaczenie na język białoruski: Swietłana Kurs
Tłumaczenia z rosyjskiego i białoruskiego: Maryja Łucewicz-Napałkow

Дызайн і вёрстка: Маск & Feddenka Ryazanov's Fake Vintage Studio

Адрас:
вул. Чарвякова 18-63
220068 Менск, Беларусь
e-mail: arturklinov@yahoo.de

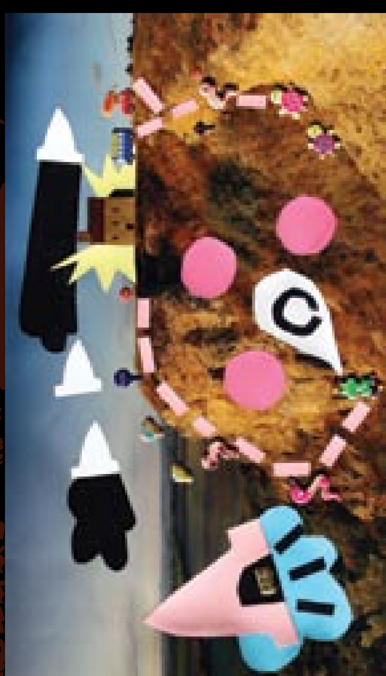
На вокладцы: Катажына Казыра, «Повязь крыві», 1995 / Katarzyna Kozyra, «Więzy krwi», 1995, fotografie, kol.. CSW Zamek Ujazdowski

enter: kultura. miesięcznik wymiany idei
ISSN 1689-7439



pARTisan 18 An Actual





Сваё сярод чужых

Чужое сярод сваіх



Tonia Slabodchikova, project «Life is short», 2010
Тоня Слабодчыкава, праект «Жыццё кароткае», 2010

pARTisan An Actual 18

Вадзім Дабравольскі

Сваё сярод чужых. Чужое сярод сваіх



Жана Гладко, «Прысутнасьць», 2011
Żanna Hładko, «Prysutnasć», 2011

ARTVILNIUS 11

Праект «Яна ня можа сказаць НЕБА», падрыхтаваны галерэяю «Ў» для кірмашу сучаснага мастацтва ARTVILNIUS'11 (13.07.2011 — 17.07.2011), стаў ляўрэатам у намінацыі «Лепшая экспазыцыя замежнае галерэі». 28 ліпеня 2011 году ён быў запрапанаваны менскай публіцы й адразу ж выклікаў бурлівую грамадзкую рэакцыю. Што ёсьць падставаю посьпеху й чаму менавіта гэты праект прыцягнуў увагу міжнароднае арт-супольнасьці?

Посьпех праекту «Яна ня можа сказаць НЕБА» на ARTVILNIUS'11, дзе ён ня толькі стаў ляўрэатам, але і прыцягнуў увагу прэзыдэнта Літвы, здаецца цалкам заканамерным. Куратары — **Аляксей Лунёў, Валянціна Кісялёва й Сяргей Шабохін** прывезьлі на кірмаш мастацтваў не калекцыю працаў «на продаж», але выставу з дакладна выяўленаю канцэпцыяй, такім чынам апрыёры адасобіўшы яе ад большасьці праектаў на ARTVILNIUS'11. Цэнтральную тэму праекту куратары вызначылі як унутраны эскапізм мастака «ва ўмовах варожае акупацыі»[1] ў Беларусі. Арганізатары перагледзелі ў межах беларускае рэчаіснасьці тэзыс пра тое, што сапраўдны творца мусіць добраахвотна зачыніцца ў вежы з слановае косьці. Паводле іхнага меркаваньня, у Беларусі адбываецца зусім ня добраахвотнае выгнаньне мастакоў з жыцьця грамадзтва. «Стратэгіі творчага выжываньня» ў гэтай сытуацыі й сталіся аб'ектамі экспанаваньня.

У вачох журы канцэпцыя праекту выглядала бяспройгрышна. Дзякуючы звароту да праблематыкі Беларусі (пра гэта наўпрост дэкляруецца ў анатацыі) выстава набыла пэўную прывабнасьць для замежнага гледача. Прычына гэтае прынаднасьці хаваецца ў тым, што *мы* (беларусы) і нашая краіна (Беларусь) не такія, як іншыя народы й краіны. Праз пэўныя гістарычныя акалічнасьці мы сапраўды іншыя. Насуперак пашыраным меркаваньням, мы карэнным чынам адрозьніваемся нават ад найбліжэйшых сяброў-ворагаў. Таму ўсё, так ці іначай зьвязанае зь Беларусьсю, за ейнымі межамі мае прыцягальнасьць *інакшасьці* (нездарма ж у галівудзкіх фільмах прыгажуні заўсёды захапляюцца *дзіўнымі* хлопцамі). Не падзяляючы скептыцызму Максіма Жбанкова на гэты конт, не магу не прывесьці ягоную трапную думку, што Беларусь для замежнікаў выглядае як «загадкавы запаведнік культурных мутацыяў»[2]. Пытаньне пра тое, кепска гэта альбо ўсё-такі тут ёсьць пэўны гістарычны шанец для нас, застаецца адкрытае[3].

Пасьля трыюмфу на ARTVILNIUS'11 праект «Яна ня можа сказаць НЕБА» экспанаваўся ў галерэі «Ў». Рэакцыя менскае публікі аказалася халаднейшая, зьявіліся нават заклікі «спаліць выставу й галерэю»[4]. Такая сытуацыя ёсьць вельмі тыповаю для менскага арт-асяродку. Заўзятыя крытыкі экспазыцыі ўзялі на ўзбраеньне свае звычайныя самарухальныя аргумэнты накшталт: «Гэта кепскае мастацтва, бо гэта не мастацтва», альбо «Гэта дрэннае мастацтва, таму што яно пра дрэннае». Пры гэтым «добрае» ў іхным разуменьні мастацтва дзіўным чынам супадае з тым, што ў заходняй культурнай традыцыі называецца дызайнам альбо ілюстрацыяй. Гэтыя крытыкі пачуваюцца абсалютна камфортна ў сваёй дарэфлексіўнай непрыязнасьці да мастацтва, якое не ўкладаецца ў іхныя крытэры. На супрацьлеглым полюсе грамадзкай думкі сканцэнтравалася кола людзей, якія ўскосна ці апасродкавана маюць дачыненьне да галерэі «Ў» і да гэтага праекту. Паміж процілеглымі берагамі распасьцерлася неабсяжнае мора *Маўклівае Беларускае Большасьці*, якая маўчыць пра ўсё, у тым ліку й пра мастацтва.

Маўклівая большасьць і ёсьць тыя самыя «ЯНЫ», якія зьяўляюцца ў адной з цэнтральных працаў выставы — **«Практыкі падпарадкаваньня» Сяргея Шабохіна**. Гермэтычнасьць эскапісцкае пазыцыі выразна выяўляецца праз дэманізацыю вобразу «іх» у суправаджальных тэкстах. На чорна-белых фатаграфіях невялікага фармату выступаюць сьляды «іхнае» прысутнасьці, застылыя ў паўсядзённых рэчах: савецкія зоркі, сьвірнавыя замкі, пустыя гнёзды для сьвяточных чырвона-зялёных сьцягоў і інш. Акрамя фатаграфіяў і тэкстаў Шабохін уводзіць у экспазыцыйную прастору й рэальныя элемэнты беларускае матэрыяльнае рэчаіснасьці, што дасталіся ў спадчыну ад сацыялістычнага мінулага: трубы, якія тырчаць зь сьценаў, успучаныя швы, забітыя зьлівы сьцёкі. Гэта здаецца асабліва ўдалаю знаходкай.

Іншаю працай, якая відавочным чынам аб'ектывізуе матэрыяльнасьць і нашую гісторыю, зьяўляецца рэды-мэйд **Аляксея Лунёва «Матчына сукенка»**. Гэты просты й тыповы прадмет, утылітарны й пазбаўлены таварнага фэтышызму (узгадайце, як спакусьліва выглядаюць дарагія тэлефоны ці аўтамабілі), выразна характарызуе свой час. Для нас, звыклых да агрэсіўнае сэксуальнасьці ў рэкляме й візуальным вобразе ў прынцыпе, падаецца парадаксальнаю яе адсутнасьць у жаночай сукенцы (сэксуальная прывабнасьць — гэта ж адзіна магчымы модус такое рэчы). Усьведамленьне таго дазваляе ўбачыць у рэды-мэйдзе Лунёва ня толькі матэрыяльнасьць гэтай рэчы, але празь яе й ідэі эпохі. І гэта становіцца магчымым дзякуючы працы



Уладзімер Лапо, «Тэкафрагмы», 2011
Vlad Lappo, «Tecofragms», 2011

ARTVILNIUS 11

куратараў, якія надалі прадмету побыту статус мастацкага твору, зьмясьціўшы яго ў выстаўную прастору й даўшы магчымасьць гледачам ідэйна асэнсаваць яго.

Экспазыцыя цалкам натуральна й лягічна пераходзіць ад рэвізіі (працы Шабохіна й Лунёва) да ейнае процілегласьці — рэлігійнае сьвядомасьці. У творы **«Прысутнасьць» Жана Гладко** арганізуе фатаграфіі рэлігійных атрыбутаў і сымбаляў, раздрукаваныя на тканіне, у шматслойную інсталяцыю, дзе яны накладаюцца адна на адну й інтэрфэруюць, утвараючы мудрагелістыя візуальныя камбінацыі. Тыя фатаграфіі, якія знаходзяцца на ніжнім слоі, застаюцца схаваныя ад гледача, і гэта падштурхоўвае да думкі пра тое, што менавіта яны ёсьць найбольш асабістымі вобразамі рэлігійных уяўленьняў мастачкі. «Прысутнасьць» можна разглядаць як мэтафару рэлігійнае сьвядомасьці XXI стагодзьдзя, якая ўжо пазбавілася дагматызму. І таму сталася магчымаю мастацкая апрапрыяцыя рэлігійных вобразаў. Разглядаючы, паглыбляючыся й пераходзячы на ніжэйшыя слаі інсталяцыі, глядач аднаўляе гэтую рэлігійную рэфлексію мастачкі (рэфлексія ж і ёсьць паглыбленьнем у сябе ў пазытыўным сэнсе).

Перагукаецца з ідэяю пэрсанальных вобразаў праца **Аляксея Лунёва «Асабістыя абразы»** («абразы» тут могуць трактавацца ў двух сэнсах). Твор складаецца з сэрыі ананімных фатаграфіяў, вырваных з газэтнага кантэксту, якія зьяўляюцца для мастака адначасова й асабістаю абразай, і крыніцаю натхненьня. Іншаю крыніцай натхненьня для ізаляванага суб'екту становіцца ён сам. У аўтапартрэтах **Гаспара дэ Ло** й **Аляксея Губарава** прасочваецца гэты бок ізаляцыі.

Дзьве працы мастака **А.Р.Ч.** і сэрыя **«Тэкафрагмы» Ўладзімера Лапо** рэпрэзэнтавалі маргінальнае вымярэньне эскапізму. Уцякаючы, гэтыя аўтары пераадольваюць пэўныя прымальныя для грамадзтва межы (позьнелац. marginalis — які знаходзіцца на мяжы) і апынаюцца ў тых сфэрах, куды не ступала нага ні мастака, ні гледача. Можна сказаць, што маргінальнае мастацтва заўсёды ёсьць радыкальна эскапісцкім, яно ж адзінае сапраўды ўцякае ад рэальнасьці. Сэрыя «Тэкафрагмы» Ўладзімера Лапо, напрыклад, улучае пасьмяротныя зьлепкі інсэктаў і пацука, адлітыя ў бронзе. Падобную манумэнталізацыю штодзённае й натуральнае сьмерці можна разглядаць як ідэальную антытэзу бронзавым мерцьвякам на цэнтральных плошчах Менску (мерцьвякам ня толькі ў літаральным сэнсе, але і ў ідэйным і сымбалічным).

Хоць праект выклікаў станоўчыя ўражаньні, у ім прысутнічала пэўная «калейдаскапічнасьць». Праз тое, што ўдзельнікі заявілі сапраўды шырокі дыяпазон разнастайных мастацкіх стратэгіяў, некаторыя працы было складана асэнсаваць у межах праблемы аўтарскага эскапізму. Узьнікала ўражаньне, што з такім самым посьпехам гэтую працу можна экспанаваць на ўсялякай іншай выставе з усялякаю іншаю канцэпцыяй. А гэта вельмі небясьпечнае адчуваньне для сучаснага мастацтва.

Рэзюмуючы, адзначу, што «Яна ня можа сказаць НЕБА» — сапраўды добрая выстава з актуальнаю канцэпцыяй, якая была агучаная ня толькі ў анатацыі, але і пры дапамозе мовы сучаснага мастацтва. На жаль, большасьць беларускіх наведвальнікаў усё яшчэ чакаюць ад экспазыцыяў прыгожага шоў, пазытыўнага спэктаклю, перастрэлкаў і пагоняў. Менавіта таму яны не змаглі паддацца мэлянхалічнаму зачараваньню гэтае выставы. Сучаснае мастацтва для большасьці застаецца незразумелым, непрыгожым і заснаваным на спэкуляцыях на палітычных і сацыяльных праблемах. У гэтым і ёсьць падстава парадаксальнае сытуацыі, калі беларускае мастацтва знаходзіць прызнаньне за мяжою, але ня дома[5]. Паміж сучаснаю культурай і беларускім гледачом узьнікла сьцяна адчужэньня. На шчасьце, у гісторыі ёсьць мноства станоўчых прыкладаў, якія даюць падставы для надзеі, што гэтае адчужэньне будзе пераадоленае. Вальтэру, напрыклад, давялося ня меней за шэсьць разоў уцякаць з роднае Францыі, дзеля таго каб у 84 гады вярнуцца канчаткова й з трыюмфам.

«Яна ня можа сказаць НЕБА»

Другі міжнародны кірмаш сучаснага мастацтва ARTVILNIUS`11, ліпень 2011
Галерэя сучаснага мастацтва «У», жнівень 2011

Куратары: Валянціна Кісялёва, Аляксей Лунёў, Сяргей Шабохін

Удзельнікі: А.Р.Ч., Руслан Вашкевіч, Жана Гладко, Аляксей Губараў, Міхаіл Гулін, Уладзімер Лапо, Гаспар дэ Ло, Аляксей Лунёў, Тамара Сакалова, Ігар Саўчанка, Антаніна Слабодчыкава, Сяргей Шабохін

1 З анатацыі да выставы «Яна ня можа сказаць НЕБА».

2 Верагодна, ня толькі выглядае гэткім чынам, але й зьяўляецца такім запаведнікам. Тых, хто ня згодны з дадзеным сьцьверджаньнем, адсылаю да фатаграфіяў з фэстывалю «Дажынкі-2011». Беларускія «вэнэры ў салямі» пэўна стаяць дзесьці ўбаку ад сусьветных культурных трэндаў.

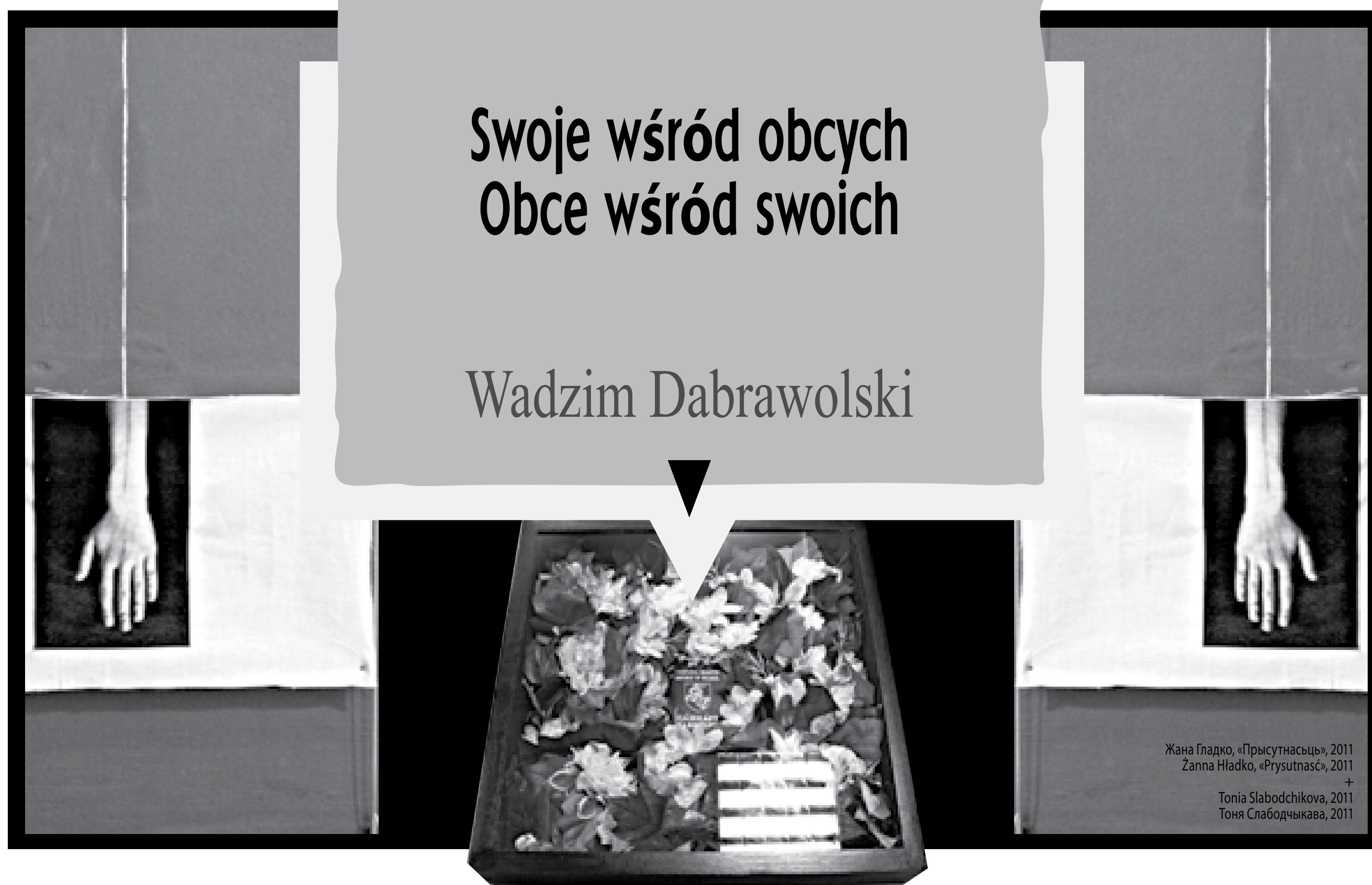
3 Прыкладам пазытыўнага погляду на нашую інакшасьць зьяўляецца канцэпцыя Валянціна Акудовіча «Беларусь як постмадэрнісцкі праект».

4 З гэтым і іншымі падобнымі меркаваньнямі можна пазнаёміцца ў рэпартажы Эўрарадыё «Лепшую замежную выставу трэба спаліць. Ці адправіць у Вэнэцыю» (http://euroradio.fm/report/lepshuyu-zamezhnuyu-vystavu-treba-spalits-tsi-adpravits-u-venetsyyu-41659).

5 Можна ўзгадаць яшчэ адну нядаўнюю выставу «Opening the Door? Belarusian Art Today», якая атрымала выдатныя водгукі ў заходняй прэсе й процьму гнеўнае крытыкі ў нас.

Swoje wśród obcych
Obce wśród swoich

Wadzim Dabrawolski



Жана Гладко, «Прысутнасьць», 2011
Żanna Hładko, «Prysutnasć», 2011
+
Tonia Slabodchikova, 2011
Тоня Слабодчыкава, 2011

ARTVILNIUS 11

Projekt „Jana nie moża skazać NIEBA" („Ona nie może powiedzieć NIEBO") reprezentował galerię „Ŭ" na targach sztuki współczesnej ARTVILNIUS'11 (13–17 lipca 2011), gdzie został laureatem nominacji w kategorii „Najlepsza ekspozycja galerii zagranicznej". W dniu 28 lipca 2011 roku ekspozycja została zaprezentowana publiczności w Mińsku w galerii „Ŭ", wywołując gwałtowną reakcję. Co było przyczyną sukcesu i dlaczego właśnie ten projekt przyciągnął uwagę międzynarodowego środowiska artystycznego?

Sukces projektu „Ona nie może powiedzieć NIEBO" na ARTVILNIUS'11 wydaje się całkiem uzasadniony. Projekt oprócz tego, że został laureatem, zwrócił także uwagę prezydenta Litwy. Kuratorzy – **Alaksiej Łuniou, Walancina Kisialowa i Siarhiej Szabochin** – przywieźli na targi sztuki kolekcję prac nie „na sprzedaż", lecz ekspozycję o wyraźnie określonej koncepcji, stawiając ją tym samym *a priori* na uboczu większości projektów pokazanych na ARTVILNIUS'11. Głównym tematem projektu kuratorzy uczynili wewnętrzny eskapizm malarza „w warunkach wrogiej okupacji «w Białorusi»"[1]. Grupa kuratorów zrewidowała w ramach rzeczywistości białoruskiej starą, lecz wciąż popularną w kołach akademickich tezę, mówiącą o tym, że „prawdziwy twórca" powinien dobrowolnie zamknąć się w wieży z kości słoniowej. Ich zdaniem na Białorusi odbywa się wcale niedobrowolne wygnanie artystów z życia społeczeństwa. „Strategie przeżycia twórczego" artystów będących w izolacji stały się właśnie obiektami wystawienniczymi.

W oczach jury koncepcja projektu wyglądała na stuprocentowo trafioną. Poruszając problematykę Białorusi (jest to wprost zadeklarowane w adnotacji), wystawa zyskała pewien specyficzny urok, ciekawy dla zagranicznego widza. Istota tego uroku kryje się w tym, że my (Białorusini) i nasz kraj (Białoruś) różnimy się od innych narodów i krajów. Z powodu pewnych okoliczności historycznych faktycznie jesteśmy inni. Wbrew powszechnej opinii zasadniczo różnimy się nawet od najbliższych przyjaciół-wrogów. Dlatego wszystko, co w ten lub inny sposób łączy się z Białorusią, poza jej granicami ma ten urok *inności* (przecież niebezpodstawnie w filmach hollywoodzkich ślicznotki zawsze zakochują się właśnie w *dziwnych* facetach). Nie podzielając sceptycyzmu w tej sprawie Maksima Żbankowa, nie mogę pominąć jego trafnej myśli o tym, że Białoruś dla obcokrajowców wygląda jak „zagadkowy rezerwat mutacji kulturowych"[2]. Pytania brzmią: Czy to źle i czy jednak jest dla nas pewna szansa historyczna? Na razie pozostają bez odpowiedzi[3].

Po triumfie na ARTVILNIUS'11 wystawa „Ona nie może powiedzieć NIEBO" została zaprezentowana w galerii „Ŭ". Reakcja mińskiej publiczności okazała się o wiele chłodniejsza, aż do uwag typu: „spalić ekspozycję i galerię"[4]. Taka sytuacja jest bardzo typowa dla mińskiego środowiska artystycznego. Zażarci krytycy wystawy walczą swoimi zwykłymi samonapędzającymi się argumentami typu: „jest to zła sztuka, ponieważ nie jest to sztuka" lub „jest to zła sztuka, ponieważ opowiada o złych rzeczach", przy czym „dobra sztuka" w ich rozumieniu w zadziwiający sposób pokrywa się z tym, co w zachodniej tradycji sztuki nazywają „designem" oraz „ilustracją". Ci krytycy czują się całkiem komfortowo w swej przedrefleksyjnej niechęci do sztuki niemieszczącej się w ustalonych przez nich kryteriach. Na przeciwległym biegunie opinii publicznej znalazła się grupa ludzi, którzy pośrednio lub bezpośrednio mają coś wspólnego z galerią „Ŭ" i tym projektem. Między tymi przeciwstawnymi podejściami znajduje się bezbrzeżne morze *Milczącej Białoruskiej Większości*, która milczy o wszystkim, w tym również o kwestiach sztuki.

Milcząca większość to właśnie ci sami *ONI* pojawiający się w jednej z ważniejszych prac wystawy – ***Praktyki padparadkawannia*** (*Praktyki podporządkowania się*) **Siarhieja Szabochina**. Hermetyczność pozycji eskapistycznej malarza wyraźnie objawia się poprzez demonizację wizerunku „ich" w tekstach towarzyszących. Na niedużych pod względem formatu czarno-białych zdjęciach pozostawia ślady „ich" obecności, utrwalone w codziennych sprawach: sowieckie gwiazdy, zamki do spichlerzy, puste uchwyty pod świąteczne czerwono-zielone flagi i inne. Poza zdjęciami i tekstami Szabochin wprowadza w przestrzeń ekspozycji także realne elementy białoruskiej rzeczywistości materialnej, pozostałej w spadku po przeszłości socjalistycznej – sterczące ze ścian rury, spęczniałe szwy, zapchane studzienki kanalizacyjne. Wydaje się to szczególnie udanym pomysłem.

Druga praca, która w sposób oczywisty obiektywizuje materialność i naszą historię, stanowiąca *ready-made*, to ***Suknia mamy*** **Alaksieja Łuniowa**. Jest to zwyczajny i typowy



Аляксей Лунёў, «Асабістыя абразы», 2011
Alexey Luniov, «Separate images», 2011

ARTVILNIUS 11

przedmiot, użytkowy i pozbawiony zwykłego fetyszyzmu towarowego (proszę sobie przypomnieć, jak kusząco wyglądają drogie telefony lub samochody), wyraźnie charakteryzuje swój czas. Dla nas, przyzwyczajonych do agresywnej seksualności w reklamie i obrazie wizualnym, zdaje się w zasadzie paradoksem jej brak w kobiecej sukience (przecież atrakcyjność seksualna jest jedynym możliwym modusem tej rzeczy). Uświadomienie tego pozwala zobaczyć w *ready-made* Łuniowa nie tylko jej materialność, lecz także stojące za nią idee epoki. Staje się to możliwe wyłącznie dzięki pracy kuratorów. To oni mogą przenieść eksponat z muzeum etnograficznego do muzeum sztuki współczesnej i pozwolić widzowi ideowo przemyśleć jego sens.

Ekspozycja całkiem naturalnie i logicznie przechodzi od rewizji kultury materialnej (prace Szabochina i Łuniowa) do jej przeciwieństwa – świadomości religijnej. W pracy ***Prysutnasć*** (*Obecność*) **Żanna Hładko** układa zdjęcia dewocjonaliów i symboli religijnych, wydrukowane na tkaninie, w wielowarstwową instalację, gdzie są one nakładane na siebie i pokrywają się, tworząc dziwaczne kombinacje. Zdjęcia w dolnej warstwie instalacji pozostają ukryte przed widzem, co nasuwa myśl o tym, że to właśnie one są najbardziej osobistymi obrazami świadomości religijnej malarki. „Obecność" można rozpatrywać jako metaforę świadomości religijnej w XXI stuleciu, która pozbyła się już dogmatyzmu obrazów religijnych. I dlatego możliwa stała się ich apropriacja artystyczna. Rozpatrując, zagłębiając się i przechodząc do dolnych warstw instalacji, widz odtwarza refleksję religijną malarki (przecież refleksja to właśnie *zagłębienie się w siebie* w pozytywnym sensie).

Do idei obrazów osobistych nawiązuje praca **Alaksieja Łuniowa** ***Asabistyja abrazy*** (*Obrazy osobiste*, przy czym „obrazy" mogą być traktowane dwuznacznie). Praca składa się z serii anonimowych zdjęć, wyrwanych z kontekstu gazetowego, będących dla malarza zarówno osobistą obrazą-zniewagą, jak i źródłem natchnienia. Innym źródłem natchnienia dla odizolowanego podmiotu jest on sam. W autoportretach Gaspara de Los i Alaksieja Hubarawa można prześledzić ten aspekt izolacji.

Dwie prace malarza **A.R.Cz.** oraz seria ***„Tekafragmy"*** **Uładzimira Łapo** reprezentowały wymiar marginalny eskapizmu. Uciekając, autorzy ci przekraczają niektóre akceptowane przez społeczeństwo granice (ang. *marginal* – graniczny) i trafiają do stref, gdzie nie stąpała jeszcze noga ani artysty, ani widza. Można mówić o tym, że sztuka marginalna zawsze jest radykalnie eskapistyczna, ponieważ jako jedyna faktycznie ucieka od rzeczywistości. Seria „Tekafragmy" Uładzimira Łapo to na przykład pośmiertne odlewy w brązie różnych owadów i jednego szczura. Podobną monumentalizację pospolitej i naturalnej śmierci można rozpatrywać jako idealną antytezę dla brązowych nieboszczyków na centralnych placach Mińska (nieboszczyków nie tylko w sensie dosłownym, lecz także ideowym i symbolicznym).

Mimo pozytywnego wrażenia, jakie wywiera projekt, jest w nim pewna „kalejdoskopowość". W związku z tym, że autorzy zadeklarowali naprawdę szeroką skalę różnych strategii artystycznych, trudno byłoby wniknąć w sens niektórych prac pod kątem tego, czy jest to „eskapizm autorski, czy przeżycia osobiste"? Można było odnieść wrażenie, że z takim samym sukcesem pracę tę można eksponować na dowolnej wystawie, z dowolną koncepcją, wypełniając nią przestrzeń ekspozycyjną. A to bardzo niebezpieczne dla odbioru sztuki współczesnej.

Reasumując, chcielibyśmy zauważyć, że „Ona nie może powiedzieć NIEBO" to naprawdę dobra wystawa sztuki współczesnej, z aktualną koncepcją, która została wyrażona nie tylko w adnotacji, lecz także językiem współczesnej sztuki. Niestety, większość białoruskich odbiorców wciąż oczekuje od ekspozycji ładnego widowiska, spektaklu, strzelaniny i pościgu. Właśnie dlatego nie potrafili się poddać urokowi tej wystawy. Sztuka współczesna na Białorusi wciąż pozostaje niezrozumiała, nieładna i spekulująca problemami politycznymi oraz społecznymi. I tu właśnie tkwi przyczyna paradoksalnej sytuacji, kiedy sztuka białoruska zyskuje uznanie za granicą, lecz nie w domu[5]. Między nią a białoruskim widzem wyrósł mur obcości. Na szczęście w historii jest mnóstwo pozytywnych przykładów świadczących o tym, że to wyobcowanie można zwalczyć. Wolter, na przykład, musiał przynajmniej sześciokrotnie uciekać z ojczystej Francji, aby w wieku 84 lat wrócić ostatecznie i triumfalnie.

1 Z adnotacji do wystawy „Ona nie może powiedzieć NIEBO".

2 Prawdopodobnie nie tylko „wygląda jak", lecz taka jest. Tych, którzy nie zgadzają się z tym twierdzeniem, odsyłam do zdjęć z festiwalu „Dożynki-2011". Białoruskie „Wenus w salami" wyraźnie tkwią gdzieś na uboczu światowych trendów kulturowych.

3 Прыкладам пазытыўнага погляду на нашую інакшасьць зьяўляецца канцэпцыя Валянціна Акудовіча «Беларусь як постмадэрнісцкі праект».

4 Z tymi i podobnymi opiniami można się zapoznać w Euroradio w reportażu Najlepszą zagraniczną wystawę należy spalić. Lub wysłać do Wenecji (http://euroradio.fm/report/lepshuyu-zamezhnuyu-vystavu-treba-spalits-tsi-adpravits-u-venetsyyu-41659).

5 Można wspomnieć inną niedawną wystawę „Opening the Door? Belarusian Art Today", która miała doskonałe recenzje w prasie zachodniej i druzgocącą krytykę u nas.



Палякі
ў лягуне

pARTisan An Actual 18



Krzysztof Wodiczko, «Goście», 2009, fot.: Piotr Kosiewski
Кшыштаў Вадзічка, «Госьці», 2009, фота: Пётар Касеўскі

Пётар Касеўскі

Палякі ў лягуне

Міжнародная біенале мастацтва ў Вэнэцыі становіцца — у тым ліку й дзякуючы традыцыйнаму ўжо фармату нацыянальных павільёнаў — спосабам распавесьці пра сябе, стварыць уласны імідж. Гэта працяг зьвязанай з Новым часам ідэі Сусьветных выставаў. Натуральна, сёньня ўжо складана марыць пра «стварэньне жывой карціны разьвіцьця чалавецтва», як з захапленьнем пісалі пра славутую выставу 1851 году ў Лёнданскім Крыштальным палацы. Аднак Біенале й надалей лічыцца адным з інструмэнтаў, якія выкарыстоўвае дзяржава. Гаворка ідзе пра культурную дыпляматыю з усімі ейнымі ўласьцівасьцямі.

Палітычнага й іміджавага вымярэньня Біенале нельга пераацаніць, калі разглядаць польскую прысутнасьць у Вэнэцыі ў апошнія гады (яе падрабязна апісала Яанна Сасноўска ў кнізе «Палякі на Біенале мастацтва ў Вэнэцыі, 1895–1999»). Гэта важная, хаця й не адзіная прычына таго, што палякі пачалі дамагацца самастойнай рэпрэзэнтацыі адразу пасьля набыцьця незалежнасьці ў 1919 годзе. Зрэшты, палякі бралі ўдзел у Біенале амаль ад самага пачатку. У першыя дзесяцігодзьдзі ейнага існаваньня свае працы яны паказвалі ў прадстаўніцтве краін-акупантаў, але вельмі хутка былі прыкладзеныя высілкі дзеля адасабленьня польскай прысутнасьці, бо ў гэтым убачылі шанец палітычнай рэпрэзэнтацыі ў сытуацыі адсутнасьці ўласнай дзяржавы.

З 1932 году Польшча мае ўласны павільён, у якім за выключэньнем часоў Другой сусьветнай вайны (і 1950 году, падчас апагею сталінізму) рэгулярна ладзіла выставы. 1990-я былі часам пераасэнсаваньня прысутнасьці ў Вэнэцыі. Адной з істотных праблемаў было вяртаньне пэўнасьці — асабліва пасьля 1980-х, калі камуністычныя ўлады разглядалі Біенале як элемэнт гульні зь незалежнай мастацкай супольнасьцю (удзельнічаць маглі толькі тыя, хто ня меў дачыненьня да байкатаваньня тагачаснай улады). Да гэтага вымярэньня — унутранага — дадаецца іншае, зьвязанае са спосабам пазначэньня прысутнасьці ўжо пасьля пераменаў 1989 году, або з новай формаю апавяданьня пра мастацтва ў Польшчы.

Асноўнае значэньне для падкрэсьліваньня польскай прысутнасьці на Біенале мелі прынятыя тады арганізацыйныя рашэньні: перадача галерэі «Захэнта» апекі над нацыянальным павільёнам і адначасова ўвядзеньне адкрытага конкурсу, вынікі якога зацьвярджае Міністэрства культуры. Гэта дапамагло пазбавіцца ад палітычных і партыйных повязяў. Ня меншае значэньне мелі рашэньні Анды Ротэнбэрг (куратаркі першых прэзэнтацыяў у польскім павільёне ў 1990-х), якія датычыліся формы польскай выставы. Яна вырашыла кожны раз прэзэнтаваць толькі аднаго творцу, што раней не было правілам. У 1993 годзе ейны выбар лёг на Міраслава Балку — усё больш заўважнага ў сьвеце маладога мастака, а ў 1995 годзе — на Рамана Апалку, які ўжо належаў да клясыкі польскага мастацтва другой паловы XX стагодзьдзя. Абодва выбары, раскрытыкаваныя ў Польшчы часткаю супольнасьці (асабліва вострая атака вялася ў выпадку Балкі), былі добра ацэненыя ў Вэнэцыі, а польскі павільён атрымаў міжнароднае прызнаньне. Пацьверджаньнем слушнасьці гэтых вырашэньняў быў выбар у 1999 годзе «Мужчынскай лазьні» Катажыны Казыры — мастачкі, якая дома выклікала моцныя спрэчкі. Польскі павільён — першы раз у ягонай гісторыі — атрымаў ганаровую адзнаку. Усё гэта вызначае рамкі (інстытуцыйныя etc.), у якіх праходзілі апошнія польскія прэзэнтацыі на Біенале.

Рэпэтыцыя

У 2005 годзе ў польскім павільёне паказалі фільм «Паўтарэньне» Артура Жміеўскага. Гэтае «паўтарэньне» нагадвала пра славуты экспэрымэнт Філіпа Зымбардо (Stanford Prison Experiment). Як і ў 1971 годзе, польскі мастак замкнуў групу мужчын у адмыслова абсталяванай «турме». Гэта было зроблена зь іхнай згоды (за ўдзел яны атрымлівалі заробак). Удзельнікі былі падзеленыя на дзьве групы: стражнікаў і вязьняў. Вязьні, забраныя з дому, апранутыя ў турэмныя камбінэзоны, трапілі ў камэры. Іншыя, стражнікі, атрымалі ўсе належныя прывілеі — ад формы да добрай ежы. І перадусім — атрымалі ўладу над вязьнямі. Над усім гэтым стаяў сам мастак, які ўзяў ролю дырэктара турмы. Усё адбывалася пры бесьперапынным кантролі камэраў (што нагадвала праграмы кшталту «Big Brother»).

Спачатку гэта нагадвала стэнфардзкі экспэрымэнт. Абедзьве групы хутка ўвайшлі ў прызначаныя ім ролі. Адны ўладарылі, другія падначальваліся. Стражнікі былі скрупулёзныя й фармалістычныя, а вязьні, у сваю чаргу, задзірыстыя, дэманстравалі сваю незадаволенасьць. Але ў гэтай сыстэме пачалі зьяўляцца трэшчыны. Удзельнікі, замест таго, каб падтрымліваць непазьбежную напружанасьць паміж вязьнямі й стражнікамі, пачалі шукаць спосаб фармаваньня ўзаемадачыненьняў, стварэньня правілаў супрацоўніцтва. Урэшце распачаўся бунт супраць сытуацыі, у якую яны трапілі, і супраць самога мастака. Як заўважыў потым Жміеўскі, «пачынаючы гэты экспэрымэнт, я думаў, што гэта будзе гісторыя толькі пра гвалт. Аднак высьветлілася, што ня менш уражвальнымі былі бесьперапынныя акты канфармізму». Аказалася, што ўдзельнікі спрабавалі захаваць сваю суб᾽ектыўнасьць.

Зымбардо, распачынаючы экспэрымэнт, выставіў тэзу пра радыкальную зьмену паводзінаў звычайных людзей у сытуацыі, калі яны робяцца ананімнымі й могуць абыходзіцца зь іншымі як з рэчамі. Ён паказаў, што ў пэўных умовах кожны можа ўвайсьці ў ролі катаў і ахвяраў, а адыгрываньне такіх роляў здольнае ўплываць на фармаваньне асобы. «Паталягічнасьць», падкрэсьліваў Зымбардо, можа стаць прыкметай кожнага (стэнфардзкі экспэрымэнт быў спынены праз шэсьць дзён з прычыны нарастаньня жорсткасьці «стражнікаў»).

У «Паўтарэньні» акцэнты значна ссунуліся ў параўнаньні зь першасным экспэрымэнтам. Аказалася, што праект польскага мастака датычыць ня толькі праблемы дэфініцыі чалавечых паводзінаў у акрэсьленых умовах, але й пытаньня ўлады. Тут зьяўляецца яшчэ адна рэч, якую часта згадваюць, крытыкуючы многія праекты Жміеўскага, — маніпуляваньне мастака, правакаваньне ім дзеяньняў, што дазваляюць яму атрымаць пэўныя веды пра паводзіны чалавека й характар улады.

Таму частка крытыкаў прызнала «Паўтарэньне» няўдалай працаю. Бо мастак жа ня здолеў паўтарыць экспэрымэнт Зымбардо, а сама канстатацыя, што чалавек па сваёй прыродзе ня злы, — досыць банальная выснова. Толькі зьвядзеньне «Паўтарэньня» да адзінага аспэкту было б вялікім спрашчэньнем. Больш цікавая хаця б заўвага Яанны Такарскай-Бакір, якая зьвярнула



1 Tokarska-Bakir J. O «Powtórzeniu» Artura Żmijewskiego: http://obieg.pl/teksty/5903.

2 Jeden do jednego. Rozmowa z Moniką Sosnowską i Sebastianem Cichockim o polskim pawilonie na 52. Biennale Sztuki w Wenecji [rozmawiał Krzysztof Pijarski]: http://www.obieg.pl/rozmowy/1442.

3 Zobaczyć siebie oczami innych. Z Krzysztofem Wodiczką rozmawia Bożena Czubak // Atlas Sztuki.#43.

4 Jarecka D. Sztuka wygrywania // Gazeta Wyborcza. 23.12.2010.

ўвагу менавіта на праблему ўлады. Фільм Жміеўскага, пісала яна, «паказвае сьвет, у якім аўтарытэты ўсё яшчэ існуюць, але яны максымальна аслабленыя»[1]. І дадае: думка пра тое, што «парадак прадукуе гвалт, завалодала намі, захопленыя ёю, мы забыліся, што яна зусім не адмяняе ранейшай, а менавіта той, што гвалт паўстае й зь бязладзьдзя, з занядбаньня парадку, з адсутнасьці ўлады».

Пытаньні пра характар улады тым больш істотныя, калі паглядзець на кантэкст, у якім было створанае «Паўтарэньне». Яно паўстала ў 2005 годзе. Гэта час ірацкай вайны, выкрыцьця здарэньняў у Абу-Грэйб, гарачых дэбатаў пра Гуантанама. Праца Жміеўскага ўпісваецца ў гэты кантэкст, а дадатковым элемэнтам было тое, — падкрэсьлівае Яанна Мыткоўска, тагачасны куратар павільёну, — што Філіп Зымбарда быў тады экспэртам абароны ў працэсах амэрыканскіх салдат, якія дапусьцілі зьдзекі ў дачыненьні да ірацкіх вязьняў.

Будынак у будынку

Праз два гады польскі павільён запоўніла праца Монікі Сасноўскай. Паводле праекту мастачкі быў выкананы шкілет, які па форме нагадваў гандлёвыя ці прамысловыя будынкі 1960-х ці 1970-х. Толькі ён быў пазбаўлены амаль усяго: сьценаў, вокнаў, падлогі, — адзін каркас. Уся гэтая канструкцыя, аднак, не магла зьмясьціцца ў прасторы польскага павільёну. Трэба было яе дэфармаваць. Усё выглядала так, быццам было скамечана вялізнай сілай: сагнутая канструкцыя з павыгінанымі сталёвымі бэлькамі, лесьвіцы беглі ўва ўсе бакі, а балюстрады хваляваліся, як фіранкі на ветры.

Урэшце, усярэдзіне быў толькі аскепак будынку. Пры гэтым «1:1» Монікі Сасноўскай вельмі прадумана выкарыстоўваў наяўную прастору, пасаваў да канкрэтнай архітэктуры, якая паходзіла з 1930-х. Будынак аўтарства Брэна Дэль Гвідзічэ дамінуе, навязвае, прыгнятае, быццам хоча падкрэсьліць: я прадстаўляю ўладу (гэта добры прыклад афіцыйнай архітэктуры фашысцкай Італіі). Падчас папярэдняй Біенале Ганс Шабус (Hans Schabus) атачыў аўстрыйскі павільён, што стаяў непадалёк, новабудоўляй, якая быццам паглынула стары будынак. Мастак ня толькі хацеў схаваць мінуўшчыну павільёну, але і сьцерці ягоную фізычную форму. Сасноўская зрабіла інакш. Яна дазволіла архітэктуры павільёну дамінаваць. У даўнейшую прастору яна ўціснула сьляды пазьнейшага мастацтва, дэфармаваныя, абрэзаныя да вымярэньня, вызначанага афіцыйным нацыянальным павільёнам. «У гэтым праекце спаборнічалі ўтопіі розных эпох, прэзэнтаваныя двума рознымі архітэктурнымі стылямі»[2], — сказала мастачка ў размове з Кшыштафам Піярскім. Клясыцыстычны гмах, які паўстаў у фашысцкай Італіі, і позьні мадэрнізм часоў камуністычнай ПНР...

Зварот Сасноўскай да мадэрністычнай архітэктуры не выпадковы. У апошнія гады ўсё часьцей да яе зьвяртаюцца мастакі малодшага пакаленьня, вяртаючы з забыцьця ацалелыя будынкі або кансэрвуючы сьляды аб'ектаў, якія зьнішчылі на нашых вачах, як гэта сталася ў выпадку аднаго з найважнейшых твораў польскага мастацтва другой паловы XX стагодзьдзя — варшаўскага Супэрсаму, запраектаванага Ежы Грынявецкім з суполкай. «Усе дэбаты, якія вядуцца вакол разбурэньня або захаваньня паваенных будынкаў, іхнага прапагандысцкага значэньня, як у выпадку Палацу культуры й навукі (PKiN), аспэкту гуманізацыі шматпавярховых мікрараёнаў, і нават дыскусія вакол праекту Музэю сучаснага мастацтва (MSN) у Варшаве паходзяць ад экспэрымэнтаў з польскай мутацыяй мадэрністычнага сну», — сказаў Сэбастыян Ціхоцкі, куратар павільёну, у згаданай размове. Яны тычацца праблемы стаўленьня да мінуўшчыны, да часоў камунізму й ацэнкі той эпохі. Праект «1:1» Сасноўскай з гэтай пэрспэктывы стаўся голасам у дыскусіі пра польскую гістарычную памяць.

Мы й яны

Іншую канцэпцыю польскага павільёну прапанавалі ў 2009 годзе. У цёмнай прасторы кідаліся ў вочы вялізныя вокны. У столі зьяўляўся ліхтар. Аднак усё гэта было ілюзіяй, створанай Кшыштафам Водзічкам. Ніхто, натуральна, не выбіваў дзірак у сьценах. За гэтымі ўдаванымі вокнамі зьяўляліся людзі. Выконвалі простыя штодзённыя справы, якія вызначалі іхны сацыяльны статус: мылі вокны, прыбіралі лісьце й сьмецьце, працавалі на будоўлі, даглядалі дзяцей. Гэта нелегальныя мігранты, з назвы працы — «Госьці». Яны распавядалі свае гісторыі. Там былі рабочы з Марока, Аліна з Украіны, Тон Ван Анг зь Віетнаму й шмат іншых. Працаўнікі ў Польшчы ці Італіі — іхныя гісторыі вельмі падобныя: цяжкасьці пераходу мяжы Эўразьвязу, эксплюатацыя працадаўцамі, стаўленьне паліцыі. Яны гавораць і пра звычайнае цяжкое жыцьцё ў чужой краіне, пра адарванасьць ад сям'і й сяброў.

Мастак шматкроць падкрэсьліваў, што ў сваёй працы хацеў дазволіць гэтым людзям публічна выступіць, жадаў даць ім голас у дэбатах, чаго — з прычыны свайго статусу — яны пазбаўленыя (гэтая тэма й надалей слаба прысутная ў грамадзкіх дыскусіях, у адрозьненьне ад Захаду, дзе праблема імігрантаў знаходзіцца ў самым цэнтры палемікі, але найчасьцей бязь іхнага ўдзелу). Яны маўчаць, у найлепшым выпадку ад іхнага імя гавораць іншыя. Аднак замглёныя шыбы нібы-вокнаў даюць нам магчымасьць бачыць толькі сьляды постацяў. Мы ня бачым твараў суразмоўцаў, іхных вачэй. Насамрэч мы іх зусім ня бачым. Застаемся ў аддаленьні. Мастак гэта ўсьведамляе й тлумачыць: я павінен быць ляяльны да сваіх суразмоўцаў, парушэньне іхнай ананімнасьці магло б стварыць ім праблемы, бо часта яны нелегальна знаходзяцца на тэрыторыі Эўразьвязу.

У «Гасьцях» вельмі рэзка праведзеная мяжа паміж «мы» й «яны». Тут няма ілюзіяў: мы толькі гледачы. Дадаткова гэты эфэкт узмацняецца эстэтычнай рафінаванасьцю працы Водзічкі. У зьвязку зь ёю можна прыгадаць іншую нядаўнюю працу — «Western Union: small boats» брытанскага мастака Айзэка Джульена (Isaac Julien), у якой ён паказаў нелегальных імігрантаў, што перапраўляюцца ў Эўропу на лодках. У ёй таксама дамінавалі прыгожыя кадры, а артыстычная вытанчанасьць была дадаткова падкрэсьленая зваротамі да мастацкіх і літаратурных традыцыяў, перадусім да «Гепарда» Джузэпэ Тамазі ды Лампэдуса (Giuseppe Tomasi di Lampedusa) і славутага кінафільму Лючына Вісконці (Luchino Visconti) паводле гэтага раману. Аднак гэтае аддаленьне гледача ад герояў твора Водзічкі не падкрэсьлівае дыстанцыі між «намі» й «імі». Можна сказаць, што яно хутчэй сьведчыць пра рэальны стан: імігранты нябачныя, бо мы ня хочам іх бачыць. Яны бываюць нам патрэбныя са шматлікіх прычынаў: эканамічных і нават палітычных, — але мы ня хочам іх запрашаць да размовы. На іншы аспэкт зьвяртае ўвагу сам мастак у інтэрвію, што ўзяла Бажэна Чубак, якая падрыхтавала паказ Водзічкі ў Вэнэцыі: «Брэхт перасьцерагаў нас ад эмацыйнай ідэнтыфікацыі, ад эмпатыі, важнейшыя адстароненасьць і нашае зьдзіўленьне ад пазнаваньня экзыстэнцыйных умоваў жыцьця чужых, што вядзе да разуменьня іхнай сытуацыі»[3]. Таму мастак спрабуе пазбавіць гледача ад пачуцьця фальшывай эмпатыі. Не дапускае, каб мы задаволіліся ўласным спачуваньнем, ілюзіяй простай далучанасьці. Але ці можа творца сёньня быць толькі назіральнікам або сьведкам? Не, хутчэй саўдзельнікам

Monika Sosnowska, «1:1», 2007
Моніка Сасноўска, «1:1», 2007

або тым, хто падзяляе віну. Таму ён ня можа заставацца па-за сытуацыяй, «дэлегаваць голас іншым», але і сам нясе адказнасьць за зло цяперашняга сьвету.

...і ўсе зьдзівяцца

Урэшце, польскі павільён у 2011 годзе. Тым разам туды трапіла Яэль Бартана (Yael Bartana). Дарота Ярэцка пісала пра гэтае рашэньне: «Тое пералом у нашай палітыцы мастацтва. Першы раз Польшчу на такой вялікай выставе прэзэнтуе мастачка з-за мяжы»[4]. Вядома, можна прыгадаць, што за два гады да таго ў нямецкім павільёне паказалі працу брытанскага мастака Лаяма Гіліка (Liama Gillicka), а ва ўкраінскім, апрача Ільлі Чычкіна, была японка Міхара Ясухіра (Mihara Yasuhiro), але ў традыцыі Біенале гэта хутчэй выключэньне, чым правіла. Нават краіны зь вельмі моцнай пазыцыяй у сьвеце мастацтва пры падборы творцаў хутчэй трымаюцца нацыянальных крытэраў.

Маладая ізраільская мастачка паказала кінатрылёгію «...і падзівіцца Эўропа». Дзеяньне першай часткі — «Мары кашмары» (2008) — адбываецца на варшаўскім Стадыёне Дзесяцігодзьдзя, дзе ў часы ПНР праходзілі важныя спартовыя імпрэзы, афіцыйныя ўрачыстасьці камуністычнай дзяржавы. Ад колішняй эфэктнай спаруды засталіся толькі руіны (цяпер і іх няма, а на тым месцы будуецца нацыянальны стадыён). Дзірван, трыбуны парасьлі бур'яном, толькі на «кароне» заўважныя сьляды жыцьця: там кіёскі гандляроў, парэштакі «Кірмашу Эўропа» — славутага торгу, які паўстаў на тэрыторыі стадыёну пасьля заняпаду камунізму.

На дзірван прыходзіць малады мужчына ў атачэньні моладзі. Гэта Славамір Серакоўскі, сустваральнік «Krytyki Politycznej», моцнага левага маладзёвага асяродку. Пачынае прамову. Запрашае 3 мільёны габрэяў, заклікае: «Вяртайцеся ў Польшчу, у вашую нашу краіну!» Гучаць словы пра дзірку ў сьвядомасьці, якая паўстала ў выніку зьнішчэньня польскіх габрэяў падчас Галакосту. Прамова вяртаецца да мінуўшчыны, але перадусім гаворыць пра будучыню: «Вярніцеся — і вы й мы ўрэшце перастанем быць выбранымі народамі. Абранымі для пакутаў, для прыманьня ранаў і нанясеньня ранаў. Вяртайцеся — і ўрэшце станем эўрапейцамі», — выгуквае Серакоўскі.

У другой частцы — «Мур і вежа» (2009) — маладыя людзі адраджаюць раён, пабудаваны некалі, пад канец 1930-х, габрэйскімі асаднікамі з Палестыны. Паставілі драўляную канструкцыю баракаў, вежы стражнікаў, паркан, які атачаў усю тэрыторыю. У фільме мы бачым маршы брыгад, супольную працу маладых людзей, адпачынак перасяленцаў. На варшаўскім Муранове, недалёка ад помніку Паўстанцам Героям гета, на месцы першага сутыкненьня з гітлераўцамі падчас паўстаньня 1943 году пабудавалі першы ў Эўропе кібуц.

Апошняя частка трылёгіі — «Замах» — мела прэм'еру ў Вэнэцыі. Фільм распавядае пра забойства правадыра, таго самага Славаміра Серакоўскага. Ён гіне ад рук невядомых. Мы не даведваемся, хто быў забойцам. Гэта мог быць польскі нацыяналіст, ізраільскі сіяніст, а можа, нейкі вар'ят. Бартана паказвае жалобныя ўрачыстасьці: працэсію, прамовы, труну зь целам забітага, перанос цела ў Залю Кангрэсаў, цырымонію на пляцы Пілсудзкага. Паўстае Рух габрэйскага адраджэньня ў Польшчы, мэтаю якога ёсьць вяртаньне габрэяў у краіну іхных продкаў. Сьмерць становіцца мітам, на якім закладаецца новая супольнасьць.

Можа ўзьнікнуць уражаньне, што мы глядзім на рэальныя падзеі, і адначасова ў цыклі ўвесь час зьяўляюцца звароты да даўняй стылістыкі, старых фільмаў з 1920–30-х гадоў. Увесь цыкль «...і падзівіцца Эўропа» глыбока ўгрунтаваны ў польска-габрэйскую мінуўшчыну. Ён закранае ня толькі праблему польскай і габрэйскай траўмы, але і шырэйшыя пытаньні: міты, зьвязаныя зь месцам, якое лічыш сваім, стварэньне супольнасьці й стасункі зь іншымі, з тымі, хто жыве побач, складаныя повязі паміж большасьцю й меншасьцю.

Ці можна гэтыя розныя прэзэнтацыі падвесьці да нейкага агульнага дзельніка? Гэта рызыкоўна, але ўсе яны закранаюць праблему палітычнасьці мастацтва (якая, аднак, не зьяўляецца адзіным вымярэньнем твораў). У выпадку кожнай вэнэцыянскай прэзэнтацыі гэта вельмі адрозная палітычнасьць, што ўзыходзіць да розных традыцыяў, а самі мастакі выбіраюць розныя стратэгіі: ад правакаваньня грамадзкіх акцыяў — у выпадку Яэль Бартаны, для якой чарговым крокам пасьля выставы ў Вэнэцыі будзе першы кангрэс Руху габрэйскага адраджэньня, што пройдзе падчас Бэрлінскай біенале ў 2012 годзе, — аж да працы Монікі Сасноўскай, якая прапануе гульню формаў зь візуальнага рэпэртуару мінуўшчыны, з поўным усьведамленьнем іхных грамадзкіх і палітычных суадносінаў.

У польскай культуры 1990-х вельмі важнай стала плынь мастацтва ангажаванага, якое не пазьбягае грамадзкай або палітычнай праблематыкі (яе доўга атаясамлівалі перадусім з крытычным мастацтвам). Аднак яна не адзіная. Бо раней у Вэнэцыю трапілі працы Станіслава Друждка, мастака, зьвязанага з рухам канкрэтнай паэзіі, або Лявон Тарасэвіч, які пастаянна распраўляецца з традыцыйным жывапісам. Пра іх таксама варта памятаць, разглядаючы польскую прысутнасьць на Біенале ў лягуне.



Polacy na lagunie

Piotr Kosiewski



Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji staje się – także dzięki utrzymaniu historycznej już formuły pawilonów narodowych – sposobem opowiadania o sobie i tworzenia własnego wizerunku. Jest to kontynuacja wiążącej się z początkami nowoczesności idei Wystaw Światowych (z nich się przecież ono wywodzi). Oczywiście dziś trudno marzyć o tworzeniu żywego obrazu rozwoju ludzkości, jak z emfazą napisano o słynnej wystawie w 1851 roku w londyńskim Pałacu Kryształowym. Jednak Biennale nadal jest postrzegane jako jedno z narzędzi, którym dysponuje państwo. Chodzi o dyplomację kulturalną ze wszystkimi tego implikacjami.

Politycznego i wizerunkowego wymiaru Biennale nie należy bagatelizować, przyglądając się polskiej obecności w Wenecji w ostatnich latach (jej dzieje obszernie przedstawiła Joanna Sosnowska w książce Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999). Był to ważny powód, chociaż nie jedyny, stojący za zabiegami o samodzielną reprezentację już po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1919 roku. Polscy artyści uczestniczyli zresztą w Biennale niemal od samego początku. W pierwszych dekadach jego istnienia ich prace pokazywano w ramach prezentacji krajów zaborczych, ale bardzo szybko podjęto starania o wyodrębnienie polskiej obecności, widząc w tym szansę politycznej reprezentacji w sytuacji braku własnego państwa.

Od 1932 roku Polska ma własny pawilon, w którym z wyjątkiem okresu drugiej wojny (i 1950 roku, czyli apogeum stalinizmu) regularnie są przygotowywane wystawy. Lata dziewięćdziesiąte ubiegłego stulecia były okresem określenia na nowo obecności w Wenecji. Jednym z istotnych problemów było uzyskanie wiarygodności – zwłaszcza w okresie lat osiemdziesiątych, kiedy to Biennale było traktowane przez ówczesne władze komunistyczne jako element rozgrywki z niezależnymi środowiskami artystycznymi (na udział mogli liczyć tylko ci, którzy nie uczestniczyli w bojkocie ówczesnych władz). Do tego wymiaru – wewnętrznego – dochodził inny, związany ze znalezieniem sposobu zaznaczenia obecności już po przemianach 1989 roku, czyli nowego opowiedzenia o sztuce w Polsce.

Podstawowe znaczenia dla podkreślenia sposobu obecności Polski na Biennale miały podjęte wówczas decyzje organizacyjne: przekazanie sprawowania przez Galerię Sztuki Zachęta opieki nad narodowym pawilonem przy jednoczesnym wprowadzeniu obowiązku organizacji otwartego konkursu na prezentację (po czym dokonany wybór jest zatwierdzany przez Ministerstwo Kultury). Doprowadziło to do uniezależnienia się od politycznych i partyjnych uwikłań. Nie mniejsze znaczenie miały decyzje Andy Rottenberg, kurator pierwszych prezentacji w polskim pawilonie w latach dziewięćdziesiątych, dotyczące kształtu polskiej wystawy. Zdecydowała się ona na prezentowanie każdorazowo tylko jednego twórcy (co wcześniej nie było regułą), a jej wybór w 1993 roku padł na Mirosława Bałkę – coraz wyraźniej dostrzeganego na świecie młodego wówczas artystę, a następnie w 1995 roku na Romana Opałkę – należącego już do klasyki polskiej sztuki II połowy XX wieku. Oba wybory, krytykowane w Polsce przez część środowiska (szczególnie ostry atak był w przypadku Bałki), zostały dobrze ocenione w Wenecji, a polski pawilon uzyskał międzynarodowe uznanie. Potwierdzeniem tych wyborów było pokazanie w 1999 roku Łaźni męskiej Katarzyny Kozyry, artystki budzącej w kraju silne kontrowersje. Polski pawilon – po raz pierwszy w jego dziejach – otrzymał wyróżnienie honorowe. To wszystko wyznacza ramy (instytucjonalne etc.), w których odbywały się ostatnie polskie prezentacje na Biennale.

Repetycja

W 2005 roku w pawilonie polskim pokazano film Powtórzenie Artura Żmijewskiego. Tytułowe „powtórzenie" nawiązywało do słynnego eksperymentu Philipa Zimbardo (Stanford Prison Experiment). Podobnie jak w 1971 roku polski artysta zamknął grupę kilkunastu mężczyzn w specjalnie zaaranżowanym „więzieniu". Stało się to za ich zgodą (za udział otrzymywali wynagrodzenie). Uczestnicy zostali podzieleni na dwie grupy: więźniów i strażników. Pierwsi, zabrani z domów, ubrani w więzienne kombinezony, trafili do cel. Drudzy, jako strażnicy, otrzymali wszystkie związane z tym przywileje – od mundurów po dobre jedzenie. I przede wszystkim dostali władzę nad osadzonymi. Nad całością czuwał sam artysta, który wszedł w rolę dyrektora więzienia. Wszystko to było pod stałą kontrolą kamer (co nasuwało podobieństwo z programami typu Big Brother).

Początkowo przypominało to stanfordzki eksperyment. Obie grupy szybko weszły w narzucone sobie role. Jedni sprawowali władzę, drudzy jej podlegali. Strażnicy byli skrupulatni i formalistyczni, więźniowie z kolei zadziorni, demonstrowali swoje niezadowolenie. Tylko że w tym układzie zaczęły się pojawiać „pęknięcia".

Uczestnicy zamiast utrzymywania nieuchronnego napięcia między osadzonymi i ich strażnikami zaczęli szukać sposobu ułożenia relacji, stworzenia zasad kooperacji. Wreszcie nastąpił bunt wszystkich przeciwko sytuacji, w jakiej się znaleźli, i przeciwko samemu artyście. Jak zauważył potem sam Żmijewski: „Zaczynając to przedsięwzięcie, myślałem, że będzie ono historią tylko o przemocy. Okazało się jednak, że równie przejmujące były nieustanne akty konformizmu" . Okazało się, że biorący udział spróbowali zachować swą podmiotowość.

Zimbardo, przystępując do eksperymentu, postawił tezę o radykalnej zmianie zachowania zwyczajnych ludzi w sytuacji, w której stają się anonimowi i mogą zacząć traktować innych przedmiotowo. Pokazał, że w określonych warunkach każdy może się wcielić w role oprawców i ofiar, a ich odgrywanie może wpływać na kształtowanie się osobowości jednostki. „Patologiczność", jak podkreślał, może się stać udziałem każdego (eksperyment standfordzki został przerwany po sześciu dniach ze względu na narastającą brutalność osób wcielających się w role strażników) .

W Powtórzeniu dokonano znaczącego przesunięcia akcentów w stosunku do pierwotnego eksperymentu. Okazało się, że projekt polskiego artysty dotyka nie tylko problemu definiowania ludzkich zachowań w określonych warunkach, lecz także kwestii władzy. Do tego dochodzi jeszcze jedna sprawa – która bywa wysuwana jako zarzut wobec wielu realizacji Żmijewskiego – manipulacji dokonywanych przez samego artystę, prowokowania przez niego zachowań, które pozwalają mu uzyskać odpowiednią wiedzę na temat zachowania człowieka i charakteru władzy.

Część krytyków uznała zatem Powtórzenie za pracę nieudaną. Artysta nie zdołał przecież odtworzyć eksperymentu Zimbardo, a sama konstatacja, że [człowiek] z gruntu nie jest zły, to dość banalne spostrzeżenie. Tyle że nadmiernym uproszeniem jest sprowadzenie Powtórzenia tylko do tego jednego aspektu, co zrobiło wielu polskich krytyków. Ciekawsza jest chociażby uwaga Joanny Tokarskiej-Bakir, która zwróciła uwagę właśnie na problem władzy. Film Żmijewskiego, pisała, „ukazuje świat, w którym autorytety wciąż istnieją, ale maksymalnie osłabione" . I dodaje: myśl o tym, iż „ład produkuje przemoc, tak nami zawładnęła, że przejęci zapomnieliśmy, że wcale nie unieważniła ona poprzedniej, tej mianowicie, że przemoc powstaje też z nieładu, z zaniechania ładu, z władzy nieobecnej".

Pytania o charakter władzy są tym bardziej istotne, jeżeli spojrzy się na kontekst, w jakim Powtórzenie zostało stworzone. Powstało w 2005 roku. To czas wojny irackiej, ujawnienia wydarzeń w Abu Ghraib, gorących debat o Guantanamo. Praca Żmijewskiego wpisuje się w ten okres, a dodatkowym elementem było – co przypominała Joanna Mytkowska – ówczesny kurator pawilonu polskiego, że Philip Zimbardo był wówczas ekspertem obrony w procesach amerykańskich żołnierzy, którzy dopuścili się okrucieństw na irackich więźniach.

Budynek w budynku

Dwa lata później polski pawilon wypełniła praca Moniki Sosnowskiej. Według projektu artystki wykonano metalowy szkielet przypominający kształtem budynki handlowe czy usługowe z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Tylko że został on odarty niemal ze wszystkiego: ścian, okien, podłóg. Powstał sam kościec. Ta cała konstrukcja nie mogła jednak się zmieścić w przestrzeni polskiego pawilonu. Koniecznie było jej deformowanie. Wszystko wyglądało, jakby zostało zgniecione przez wielką siłę: pogięta konstrukcja z powyginanymi stalowymi belkami, schody biegły w zaskakujące strony, a balustrady falowały niczym firanki na wietrze.

Ostatecznie we wnętrzu znalazł się jedynie strzęp budynku. Jednocześnie 1:1 Moniki Sosnowskiej w bardzo przemyślany sposób wykorzystał zastaną przestrzeń, odnosił się do konkretnej architektury pochodzącej z lat trzydziestych ubiegłego stulecia. Budynek autorstwa Brenno Del Giudice dominuje, narzuca się, przytłacza, jakby chciał podkreślić: reprezentuję władzę (notabene to dobry przykład oficjalnej architektury faszystowskich Włoch). Podczas poprzedniego Biennale stojący nieopodal austriacki pawilon, mający swój początek w tym samym czasie co polski, został obudowany przez Hansa Schabusa nową budowlą, która niczym narośl wchłonęła dawną. Artysta nie tylko chciał ukryć przeszłość pawilonu, ale też zatrzeć jego fizyczny kształt. Sosnowska zrobiła inaczej. Pozwoliła architekturze pawilonu dominować. W dawną przestrzeń wtłoczyła ślady późniejszej sztuki, zdeformowane, przycięte do rozmiaru wyznaczonego przez oficjalny, narodowy pawilon. „W projekcie tym mierzą się ze sobą utopie różnych epok, reprezentowane przez dwa odmienne style architektoniczne" – mówiła artystka w rozmowie z Krzysztofem Pijarskim. Klasycyzujący gmach, powstały w faszystowskich Włoszech, i późny modernizm czasów komunistycznego PRL-u.

Odwołania w pracy Sosnowskiej do architektury modernistycznej nie są przypadkowe. W ostatnich latach coraz częściej wracają do niej artyści młodszego pokolenia, wydobywając z zapomnienia ocalałe budynki lub utrwalając ślady po obiektach niszczonych na naszych oczach, jak stało się w przypadku warszawskiego Supersamu zaprojektowanego przez Jerzego Hryniewieckiego z zespołem, jednego z najważniejszych dzieł polskiej sztuki II połowy XX wieku. „Wszystkie debaty toczące się wokół wyburzania czy zachowywania budynków powojennych, ich propagandowego znaczenia, jak w przypadku PKiN, aspekt humanizowania blokowisk, a nawet zamieszanie wokół zwycięskiego projektu na MSN [Muzeum Sztuki Współczesnej – P. K.] w Warszawie – są pochodną doświadczeń z polską mutacją modernistycznego snu" – mówił Sebastian Cichocki, kurator pawilonu, w przywoływanej już rozmowie. Dotykają problemu stosunku do przeszłości, do doby komunizmu i oceny tego czasu. 1:1 Sosnowskiej ujęte w takiej właśnie perspektywie staje się głosem w dyskusji o polskiej pamięci historycznej.

My i oni

Inny rodzaj zmian w wyglądzie polskiego pawilonu zaproponowano w 2009 roku. W ciemnej przestrzeni rzucały się w oczy ogromne okna. W suficie pojawił się świetlik. Wszystko to jednak było iluzją stworzoną przez Krzysztofa Wodiczkę. Nikt oczywiście nie wybijał otworów w ścianach. Za tymi pozorowanymi oknami pojawiały się postacie. Wykonywały jakieś proste, codzienne czynności wyznaczające ich status społeczny: myły okna, sprzątały liście i śmieci, pracowały na budowie, opiekowały się dziećmi. To nielegalni emigranci, tytułowi Goście. Opowiadali swoje historie. Był tam robotnik z Maroka, Alina z Ukrainy, Ton Van Anh z Wietnamu i wielu innych. Pracujący w Polsce lub we Włoszech. Przedstawiane przez nich historie są bardzo podobne: kłopoty z przekroczeniem unijnej granicy, wykorzystywanie przez pracodawców, zachowania policji, ale mówią też po prostu o trudnym życiu w obcym kraju, w oderwaniu od rodziny i przyjaciół.

Artysta wielokrotnie podkreślał, że w swej pracy chce dać możliwość publicznego zaistnienia tym ludziom, zabrania głosu w debacie publicznej, czego – z racji swojego statusu – na co dzień są pozbawieni (to temat nadal słabo obecny w debacie publicznej, w odróżnieniu od Zachodu, gdzie problem imigrantów znajduje się w samym centrum sporów, ale najczęściej bez ich udziału). Oni bowiem zazwyczaj milczą, a w najlepszym wypadku w ich imieniu wypowiadają się inni. Tylko że przymglone szyby niby-okien sprawiają, że widzimy tylko ślady postaci. Nie poznajemy twarzy rozmówców, nie spojrzymy im w oczy. Tak naprawdę ich nie widzimy. Nadal pozostajemy w oddaleniu. Artysta jest tego świadom, tłumaczy jednak: muszę być lojalny wobec swoich rozmówców, ujawnienie tożsamości mogłoby ściągnąć na nich kłopoty, bo często przebywają na terenie Unii Europejskiej.

W Gościach bardzo ostro została wyznaczona granica między „my" i „oni". Tu nie ma złudzeń, jesteśmy tylko widzami. Dodatkowo efekt ten jest potęgowany estetycznym wysmakowaniem pracy Wodiczki. Można, pisząc o niej, przywołać inną niedawno powstałą pracę: Western Union: small boats brytyjskiego artysty Isaaca Juliena, w której zajmował się nielegalnymi imigrantami przeprawiających się łodziami do Europy. W niej także dominowały piękne ujęcia, a artystyczne wysmakowanie zostało dodatkowo wzmocnione odniesieniami do artystycznych i literackich tradycji, przede wszystkim do Geparda Giuseppe Tomasiego di Lampedusa oraz słynnej filmowej adaptacji tej książki dokonanej przez Luchino Viscontiego. Jednak to oddzielenie widza od bohaterów pracy Wodiczki nie podkreśla naszego dystansu. Można powiedzieć, że raczej poświadcza aktualny stan: imigranci są niewidzialni, bo my nie chcemy ich widzieć. Bywają nam potrzebni z rozmaitych powodów – ekonomicznych, a nawet politycznych, ale nie chcemy zapraszać ich do rozmowy. Na jeszcze inny aspekt zwraca uwagę sam artysta w wywiadzie przeprowadzonym przez Bożenę Czubak, która przygotowała pokaz Wodiczki w Wenecji: „Brecht nas przestrzegał przed emocjonalną identyfikacją, przed empatią, ważniejszy jest dystans i nasze zaskoczenie poznaniem warunków egzystencjalnych życia obcych, co prowadzi do zrozumienia ich sytuacji" . Artysta próbuje zatem pozbawić widza poczucia pozornej empatii. Nie pozwala, abyśmy zadowolili się własnym współczuciem, złudzeniem łatwej inkluzji. Tylko czy dzisiaj twórca może być jedynie obserwatorem czy świadkiem? Raczej jest współuczestnikiem, a nawet współwinnym. Nie może zatem sytuować się na zewnątrz, „ofiarowywać głosu innym", lecz sam ponosi także odpowiedzialność za zło współczesnego świata.

...i zadziwią się wszyscy

Wreszcie polski pawilon w 2011 roku. Tym razem znalazła się w nim Yael Bartana. Dorota Jarecka pisała o tej decyzji: „to przełom w naszej polityce sztuki. Po raz pierwszy Polskę na tak wielkiej wystawie reprezentuje artystka z zagranicy" . Owszem – można przypomnieć – dwa lata wcześniej w pawilonie niemieckim pokazano prace brytyjskiego artysty Liama Gillicka, a w ukraińskim – obok Ilji Cziczkana – znalazła się Japonka Mihara Yasuhiro, ale w tradycji Biennale takie decyzje to nadal wyjątek niż reguła. Nawet kraje o bardzo silnej pozycji w świecie sztuki przy doborze wystawianych twórców trzymają się raczej narodowych wyznaczników.

Młoda izraelska artystka pokazała trylogię filmową „…i zadziwi się Europa". Akcja pierwszej części – Mary koszmary (2008) – działa się na płycie warszawskiego Stadionu Dziesięciolecia, w którym w czasach PRL-u odbywały się ważne imprezy sportowe, ale także oficjalne uroczystości komunistycznego państwa. Po dawnej efektownej budowli w czasie kręcenia filmu pozostały jedynie ruiny (dziś już w ogóle nie istnieje, w tym miejscu jest budowany Stadion Narodowy). Murawa, trybuny porosły chwastami, tylko na koronie widać ślady życia: są tam stoiska handlarzy, pozostałości po „Jarmarku Europa" – słynnym targowisku powstałym na terenie stadionu po upadku komunizmu.

Na murawę wkracza młody mężczyzna w otoczeniu młodzieży. To Sławomir Sierakowski, współtwórca „Krytyki Politycznej", prężnego środowiska młodej polskiej lewicy. Zaczyna przemawiać. Zaprasza 3 miliony Żydów. Woła: „Wracajcie do Polski, do waszego naszego kraju!". Padają słowa o wyrwie w świadomości, jaką stworzyło wymordowanie w czasach Holocaustu polskich Żydów. Jego tekst odwołuje się do przeszłości, ale przede wszystkim mówi o czasie przyszłym: jest obietnicą powstania kraju tolerancji, bez nacjonalizmu i ksenofobii. „Wróćcie, a wy i my przestaniemy być wreszcie narodami wybranymi. Wybranymi do cierpienia, wybranymi do przyjmowania ran i wybranymi do zadawania ran. Wróćcie, a staniemy się wreszcie Europejczykami" – wykrzykuje Sierakowski.

W drugiej części – Mur i wieża (2009) — młodzi ludzie odtwarzają osiedle wzniesione pierwotnie przez żydowskich osadników w Palestynie pod koniec lat trzydziestych ubiegłego wieku. Zostaje wzniesiona drewniana konstrukcja baraków, strażnicze wieże, palisada otaczająca cały teren. Na filmie widzimy maszerujące brygady, wspólną pracę młodych ludzi, odpoczynek osiedleńców. Na warszawskim Muranowie, nieopodal pomnika Powstańców Bohaterów Getta, w miejscu pierwszego starcia z hitlerowcami w czasie powstania w 1943 roku, zbudowano pierwszy w Europie kibuc.

Wreszcie ostatnia część trylogii – Zamach – miała premierę w Wenecji. Film opowiada o zamordowaniu przywódcy, którym jest właśnie Sławomir Sierakowski. Ginie z nieznanej ręki. Nie dowiadujemy się, kto był zabójcą. Mógł to być polski nacjonalista, izraelski syjonista, a może jakiś szaleniec. Bartana pokazuje uroczystości żałobne: pochód, przemówienia, trumnę z ciałem zamordowanego, przeniesienie jego ciała do Sali Kongresowej, uroczystości na pl. Piłsudskiego. Powstaje Ruch Odrodzenia Żydowskiego w Polsce, którego celem ma być powrót Żydów do kraju ich przodków. Śmierć staje się mitem założycielskim, na którym zostaje ufundowana nowa wspólnota.

Mamy odnieść wrażenie, że oglądamy realne wydarzenia, a jednocześnie w całym cyklu są stałe odwołania do stylistyki sprzed lat, do dawnych propagandowych filmów z lat dwudziestych i trzydziestych minionego stulecia. Cały cykl „…i zadziwi się Europa" został głęboko osadzony w polsko-żydowskiej przeszłości. Porusza problem traumy: polskiej i żydowskiej, ale też szerzej – mitów związanych z miejscem uznanym za własne, tworzeniem wspólnoty i relacjami z innymi, z tymi którzy mieszkają obok, skomplikowanych związków między większością i mniejszością.

Czy te cztery bardzo różne przecież prezentacje można spróbować podciągnąć pod jeden wspólny mianownik? To ryzykowne, ale dotykają one problemu polityczności sztuki (nie jest jednak jedyny wymiar tych wszystkich prac). W przypadku każdej z weneckich prezentacji jest to też polityczność bardzo różnie definiowana, odwołująca się do różnych tradycji, a sami artyści przybierają odmienne strategie – od prowokowania akcji społecznych, jak przypadku Yael Bartany, dla której kolejnym krokiem po wystawie w Wenecji będzie pierwszy kongres Ruchu Odrodzenia Żydowskiego zaplanowany podczas berlińskiego Biennale w 2012 roku, po pracę Moniki Sosnowskiej, która proponuje grę formami z wizualnego repertuaru przeszłości z całą świadomością ich społecznych i politycznych odniesień.

W polskiej sztuce od lat dziewięćdziesiątych bardzo istotny stał się nurt sztuki zaangażowanej, nieunikającej problematyki społecznej czy politycznej (długo utożsamiany przede wszystkim ze sztuką krytyczną). Nie jest on jednak jedyny. Przecież w Wenecji wcześniej w polskim pawilonie znalazły się prace Stanisława Dróżdża, artysty związanego z nurtem poezji konkretnej, czy rozprawiający się wciąż z tradycją malarską Leon Tarasewicz. O nich także warto pamiętać, przyglądając się polskiej obecności na Biennale na lagunie.





Ліст для Кэці Акер



16



















Free Theater, pictures from the play «Ліст для Кэці Акер. Менск’2011»
Свабодны тэатар, фотаздымкі з спэктаклю «Ліст для Кэці Акер. Менск’2011»

Уладзімер Шчэрбань

Ліст для Кэці Акер

Менск'2011



Free Theater, pictures from the play «Ліст для Кэці Акер. Менск'2011»
Свабодны тэатар, фотаздымкі з спэктаклю «Ліст для Кэці Акер. Менск'2011»





«Ліст для Кэці Акер. Менск'2011»
Беларускі Свабодны тэатар, рэжысэр Уладзімер Шчэрбань
Узнагарода «За інавацыю й выдатную новую драму»
Эдынбурскага тэатральнага фэстывалю «Fringe'2011»

«Мы паспрабавалі паразважаць пра тое, чаму Беларусь такая непрывабная для ўсяго сьвету, такая несэксуальная. Магчыма, таму што сэксуальнасьць краіны — гэта горы, мора, нафта, дыямэнты. А ўсё, што ў нас ёсьць, — гэта людзі, а людзі — прадукт нізкага попыту. І ўсё, што застаецца плоскай краіне, — распранууца перад усім сьветам, але ўсё адно гэтага будзе недастаткова».

Уладзімер Шчэрбань
(з артыкулу «Welcome to Minsk — самы сэксуальны горад у сьвеце», верасень, інтэрнэт-часопіс «Новая Эўропа»)

Спэктакаль «Ліст для Кэці Акер. Менск'2011», прэм'ера якога адбылася ў межах Эдынбурскага тэатральнага фэсту й за які Свабодны тэатар атрымаў узнагароду, зьяўляецца працягам папярэдняй іхнай працы «Нью-Ёрк'79» паводле аднайменнага раману амэрыканскай панк-пісьменьніцы Кэці Акер (прэм'ера — увосень 2010 году).

Асноўнай тэмаю абодвух спэктакляў стаў горад — Нью-Ёрк і Менск адпаведна. Але як для амэрыканскай аўтаркі, так і для беларускага рэжысэра горад, прыватныя гісторыі жыхароў гэтага гораду сталіся толькі падставай для таго, каб прааналізаваць у прынцыпе стан грамадзтва й краіны, у якой жывуць творцы. Інструмэнтам для такога дасьледаваньня Акер абрала сэксуальнасьць. Сэксуальнасьць ня толькі як аспэкт, частка чалавечага быцьця, зона, у якой адбываюцца адкрыцьці й жывуць забароны, але як тое «шкло», праз якое пісьменьніца спрабуе дасьледаваць спачатку сябе, а потым навакольную нью-ёрскую рэальнасьць. Так, кажа Акер, Нью-Ёрк шалёна сэксуальны, яго хочуць усе. Як шыкоўная шлюха, ён раскрывае свае абдымкі й дае шанец кожнаму. Але Акер, а сьледам за ёю Шчэрбань у сваім спэктаклі ідуць далей: яны выварочваюць гэты горад навыварат, і раптам выяўляецца, што шыкоўная шлюха, якую ўсе хочуць, сама больш ня хоча нікога. Валодаючы магутнай сэксуальнай прывабнасьцю, яна — фрыгідная.

«Ліст для Кэці Акер. Менск'2011» становіцца лягічным працягам гісторыі пра Нью-Ёрк. Вядома, цікава разважаць пра іншага (хай нават знаходзячы паралелі са сваім прыватным). Але больш цікава паспрабаваць праз прызму, што прапанавала Акер, паглядзець на сваю краіну. Магчыма, аналізуючы сэксуальнасьць Беларусі, можна будзе знайсьці адказ на шматлікія пытаньні, зразумець тыя абсурдныя сытуацыі, якія штодня адбываюцца ў гэтым месцы. Шчэрбань дакладна пачуў танальнасьць, мэлёдыю, зададзеную амэрыканкай, і менавіта ў дыялёгу зь ёю, часам спрачаючыся з Акер (сцэны зь «Ліста» ствараюцца як «рэплікі» на сцэны зь «Нью-Ёрку»), зьяўляецца эскіз будучага спэктаклю, які атрымлівае высокую адзнаку ў Эўропе й вельмі спакойна ўспрымаецца ў Беларусі. Разабрацца, чаму так, паспрабавалі ў прыватнай гутарцы Тацяна Арцімовіч і Аляксандар Марчанка.

Аляксандар Марчанка: Свае ўражаньні ад гэтага спэктаклю я падзяляю на меркаваньні й эмоцыі. З аднаго боку, я разумею неабходнасьць такога тэатру, як СТ, для беларускага грамадзтва. Мне падаюцца важнымі й патрэбнымі тыя тэмы, якія ўзьнімаюцца канкрэтна ў «Лісьце для Кэці Акер». Таксама мне зразумелая «прызма» — сэксуальнасьць і асэксуальнасьць, — праз якую разважаюць стваральнікі спэктаклю. Але калі казаць пра эмацыйныя перажываньні, то пасьля прагляду ўсе мае запытаньні да той убогай рэчаіснасьці, якую мне прадэманстравалі, засталіся без адказу.

Тацяна Арцімовіч: Ты выйшаў і адчуў, што нічога не адчуваеш, так?

А. М.: Так, не было ні адкрыцьця, ні ўзрушэньня. Але менавіта іх адсутнасьць і разуменьне гэтай «адсутнасьці» й трымалі мяне ў той вечар у эмацыйна ўзрушаным настроі. Аднак я ўбачыў толькі «факт» (у спэктаклі прадэманстравалі розныя кавалкі беларускай рэчаіснасьці: ад афіцыйнай прамовы нябачнага Прэзыдэнта, начнога жыцьця менскага гей-клюбу да прыватных гісторыяў дзяўчыны з правінцыі ці хлопца, у якога памерла бабуля), і з гэтым «фактам» я цалкам згодны. Я разумею, што жыву ў гэтай «шэрасьці», што, напэўна, павінен да гэтага неяк ставіцца. У нейкія моманты баюся, што гэта адбываецца, ці злуюся на тое, што адбываецца… Падчас прагляду я злавіў сябе на думцы, што пачынаю злавацца менавіта на ўласную інэртнасьць. Але вельмі складана ацэньваць тое, у чым ты жывеш, часткай чаго зьяўляесься.

Т. А.: Я разумею, пра што ты гаворыш. Калі ў мяне пасьля спэктаклю спыталі пра ўражаньні, я з абсалютна мёртвым тварам толькі й змагла сказаць, што гэта добра. Людзі, ня бачачы натхненьня ў маіх вачах, думалі, што я адказваю фармальна й што спэктакаль мінуў мяне. Але ня ў тым справа! Я сачыла за кожнай хвілінаю дзеяньня ад самага пачатку. Толькі, сапраўды, калі параўнаць з тым жа «Нью-Ёркам», то пасьля «Ліста» я нічога не адчувала. «Нью-Ёрк» патрапіў у нейкія мае асабістыя «зоны», быццам мяне тварам да твару сутыкнулі з тым, пра што я падсьвядома забылася (пажада, поцяг, пачуцьцёвасьць — цэлы шэраг рознага кшталту «табу»), і на спэктаклі я раптам пра гэта ўспомніла. «Ліст», на маю думку, працуе якраз з нашай сьвядомай рэальнасьцю. Ты назіраеш сытуацыю, пра якую ведаеш, прычым ты на яе не забываесься ні на хвіліну. Але для таго, каб жыць тут, выжыць у гэтай сытуацыі, робіш выгляд, што гэтага няма.

А. М.: Таму, вядома, важна пасьлядоўна глядзець гэтыя дзьве працы. Мне пашанцавала, «Ліст» я паглядзеў амаль адразу пасьля «Нью-Ёрку». Відавочнай становіцца канструкцыя спэктаклю, ёсьць магчымасьць праводзіць паралелі з амэрыканскай гісторыяй, і спэктакаль пра Беларусь пачынае выходзіць за «межы» канкрэтнага кантэксту. І для мяне адсутнасьць эмацыйнага водгуку застаецца загадкай. Быццам гэта адбываецца на нейкім генэтычным узроўні. Калі я сутыкаюся з тым, што ты пазначыла як «ведаеш, але сьвядома ігнаруеш», пачынаю значна менш жадаць, унутры мяне становіцца значна меней болевых праяваў, усе жыцьцёвыя плыні зводзяцца ў лепшым выпадку да сарказму, а не да стварэньня. Не таму, што хтосьці супрацьстаіць гэтаму ці забараняе альбо замінае. Гэта адбываецца само па сабе, усярэдзіне мяне: лібіда, калі перакладаць на мову спэктаклю, зьнікае.

Т. А.: Атрымліваецца, што калі мы працуем зь нейкай сваёй асабістай прасторай, як у «Нью-Ёрку», то мы актыўныя. А калі гаворка заходзіць пра грамадзянскую актыўнасьць, сваё лібіда мы страчваем. Маю на ўвазе нас менавіта як гледачоў у Беларусі.

А. М.: Напэўна, так… Самым кранальным момантам «Ліста» для мяне, як ні дзіўна, сталася гутарка паміж Марынай Юрэвіч і Пашам Гарадніцкім, калі ён распавядаў пра сваю паездку ў тралейбусе пасьля пахаваньня маці, — як зайшлі кантралёры, пра пацука, які ўсьміхаўся. Гэта было зроблена вельмі ціха, у адрозьненьне ад усяго астатняга спэктаклю, вельмі шумнага й агрэсіўнага. І маё асноўнае пытаньне да спэктаклю наступнае: так, мне паказалі сцэны зь беларускага жыцьця, зь якімі я згаджаюся ці не. Але толькі што з гэтым — вызначэньнем Беларусі як асэксуальнай краіны — можна рабіць далей?

Т. А.: Магчыма, у гэтым і ёсьць адказ, што дакладнага адказу няма. Беларускі глядач прызвычаіўся лічыць, што тэатар павінен даць адказ, рэжысэр павінен данесьці нейкую канкрэтную задуму, так бы мовіць, дакладна акрэсьліць межы. Але ці магчымая сёньня такая дакладнасьць? Спэктакаль можа стаць толькі рэакцыяй, адлюстраваньнем працэсу рэфлексіі на пэўную тэму. Але ў дадзеным выпадку ў «Лісьце» фінал дакладны: Яна Русакевіч агаляецца й прамаўляе маналёг пра тое, што ёй і ейнай краіне, каб зьвярнуць на сябе ўвагу, каб стаць для кагосьці сэксуальнымі, нічога іншага, акрамя як распранугца, не застаецца. І я зь ёю пагаджаюся. Таму што, відавочна, Беларусь зь ейным «плоскім» целам (Шчэрбань знаходзіць вельмі дакладную мэтафару) «вялікаму сьвету» не цікавая. Таму будзем засвойваць нейкія адмысловыя, экзатычныя спосабы, «позы», каб стацца адметнымі…

Чым больш разважаеш пра спэктакаль, тым болей разумееш, колькі плоскасьцяў там закладзена. Так, магчыма, гэтая праца СТ адразу не дае моцнага эмацыйнага ўзрушэньня. Але пасьля ўсё ж раптам пачынаеш заводзіцца. Нават калі ў выніку спэктакаль застанецца ў форме такіх сцэнаў-«накідаў», гэтага, на мой погляд, ужо дастаткова. Мне як гледачу ўжо даюць нагоду для разважаньняў і перажываньняў. Тым больш, калі бачыш «Лісты» разам зь «Нью-Ёркам»: начное жыцьцё амэрыканскай сталіцы й беларускай, натуральнасьць сэксуальнага жаданьня там і ўціск яго тут. Гэта якраз гісторыя той правінцыйнай дзяўчынкі, якая, калі ты памятаеш, рэфрэнам паўтарала фразу: «Я маленькая шлюшка». Для мяне гэтая гісторыя цалкам зразумелая: уяўленьне пра мараль у савецкім грамадзтве сталася прычынай таго, што публічна выяўляць сваё жаданьне, прызнаць сваю сэксуальнасьць значыла стаць «амаральным». У выніку тое, што мы маем сёньня, — альбо нізкая сэксуальная культура, альбо сапраўды абсалютная фрыгіднасьць, зьвязаная з псыхалягічным гвалтам. Я ня думаю, што гэтая праблема была б зразумелая, напрыклад, у Заходняй Эўропе, дзе ў дзяцей з нараджэньня фармуюць натуральнае стаўленьне да ўласнага цела, ягоных жаданьняў і фізіялёгіі. У нас пра гэта дасюль публічна не прынята размаўляць, гэта застаецца зонаю «табу» для беларускага грамадзтва. І, магчыма, першы крок да аздараўленьня — усьведамленьне «хваробы». «Ліст» якраз дае магчымасьць беларусу паглядзець на сябе збоку.

А. М.: Так, толькі доктарам хто будзе? Ці самалекаваньне?.. Я вось падумаў, што тычыцца формы спэктаклю. «Ліст» атрымаў прыз у намінацыі за «інавацыю». Але спэктакаль успрымаецца так натуральна, што формы як такой я не заўважыў. Магчыма, гэта й ёсьць «інавацыяй» у сёньняшнім тэатры, калі тэатар, ігра прысутнічаюць мінімальна. У прынцыпе, СТ працуе ў гэтым кірунку. У «Лісьце» яны выкарысталі тыя ж прыёмы й спосабы — адсутнасьць мяжы паміж заляй і сцэнай, «выпадковае» сцэнічнае афармленьне, наўпростыя звароты да гледача, праца зь целам, — якія прысутнічаюць і ў іншых іхных спэктаклях. СТ працуе з «асабістай прасторай», і, як мне здаецца, сваёй мэты яны дасягаюць: я як глядач спачатку сутыкаюся зь імі ў дыялёгу, а потым пераходжу на дыялёг з самім сабой.

Т. А.: Відавочна, па-за Беларусьсю спэктакаль прагучаў інакш, але яго абавязкова, на мой погляд, трэба паказваць беларускаму гледачу, які быццам і без таго ўсё пра гэта ведае.

А. М.: Мне здаецца, калі «Ліст» глядзяць людзі, якія па-за беларускай сытуацыяй, яны бачаць у спэктаклі ў тым ліку й заклік да чалавечнасьці, гуманізму. У Эўропе, напэўна, сёньня дэфіцыт пастановак менавіта такога, вельмі асабістага, шчырага характару. У беларускай сытуацыі гэты спэктакаль так ці інакш, але цесна злучаны з палітыкай: немагчыма вызначыць, дзе мастацкі пасыл, а дзе пасыл «тэатру ў выгнаньні».

Т. А.: Мне падаецца, сёньня беларускаму мастаку ў прынцыпе недазвальяльная раскоша працаваць з «чыстай» мастацкасьцю. Але нават калі мы будзем успрымаць «Ліст» у палітычным кантэксьце, то ўсё адно ня так усё проста. Маналёг аголенай Яны, як мне падаецца, адрасаваны ў большай ступені не беларускаму гледачу. У ім гучаць папрок, выклік, крык шэрай, згвалтаванай, убогай асобы, якая, усьведамляючы сваё ўбоства, адважылася выставіць яго напаказ. Стваральнікам спэктаклю, як мне здаецца, удалося пазьбегнуць чорна-белага коміксу. Магчыма, дзякуючы якраз становішчу «тэатру ў выгнаньні», яны здолелі паглядзець на беларускую сытуацыю збоку. У спэктаклі няма толькі добрай Эўропы ці абсалютна ўбогай Беларусі. Межы паміж чорным і белым размываюцца, узьнікаюць нюансы. Як, напрыклад, кранальны маналёг Пашы ў тралейбусе. Так, узьнікае шмат пытаньняў, але найперш да самога сябе. Спэктакаль закранае столькі тэмаў і настолькі неадназначны ў сваім пасыле, што, чым болей спрабуеш разабрацца ў сытуацыі, прыняць ці адмовіць пункт гледжаньня стваральнікаў, тым болей разумееш, што размова толькі пачынаецца. Пытаньняў значна больш, чым адказаў, а значыцца, ёсьць рух наперад, значыцца, усё ж не фрыгідныя. А гэта й ёсьць самае галоўнае, на маю думку.



Free Theater, pictures from the play «Ліст для Кэці Акер. Менск'2011»
Свабодны тэатар, фотаздымкі з спэктаклю «Ліст для Кэці Акер. Менск'2011»

Uładzimir Szczerbań
List do Kathy Acker
Mińsk 2011

Taciana Arcimowicz

Biełaruski Swabodny Teatr (Białoruski Wolny Teatr), reżyser Uładzimir Szczerbań, nagroda „Za innowację oraz doskonały nowy dramat" Festiwalu Teatralnego w Edynburgu Fringe 2011

„Spróbowaliśmy się zastanowić nad tym, dlaczego Białoruś jest tak nieatrakcyjna dla całego świata, taka nieseksowna. Być może dlatego, że w krajach seksownych są góry, morze, ropa, diamenty. Wszystko zaś, co my mamy, to ludzie, a ludzie to produkt o niskim popycie. I wszystko, co pozostaje krajowi o płaskim krajobrazie, to rozebrać się przed całym światem, ale mimo wszystko to nie wystarczy".

Uładzimir Szczerbań,
z artykułu Welcome to Minsk – najseksowniejsze miasto na świecie,
wrzesień, czasopismo internetowe „Nowaja Europa"

Spektakl List do Kathy Acker. Mińsk 2011, którego premiera odbyła się w ramach Festiwalu Teatralnego w Edynburgu i za który Swabodny Teatr otrzymał nagrodę, jest kontynuacją jego poprzedniej pracy Nowy Jork '79 na podstawie powieści pod tym samym tytułem amerykańskiej pisarki punkowej Kathy Acker (premiera miała miejsce jesienią 2010 roku).

Głównym tematem obydwu spektakli było miasto, czyli odpowiednio Nowy Jork i Mińsk. Ale zarówno dla autorki amerykańskiej, jak i dla białoruskiego reżysera miasto, prywatne historie jego mieszkańców stały się podstawą analizy stanu społeczeństwa i kraju, w którym mieszkają twórcy. Narzędziem takiego badania Acker uczyniła seksualność. Seksualność nie tylko jako aspekt, część ludzkiego bytu, dziedzina, w jakiej dokonywane są odkrycia i funkcjonują zakazy, jest jak przysłowiowe szkiełko, przez które pisarka próbuje badać najpierw siebie, a następnie otaczającą ją nowojorską rzeczywistość. Tak, mówi Acker, Nowy Jork jest szalenie seksowny, wszyscy go chcą. Jak luksusowa dziwka otwiera swoje objęcia i daje szansę każdemu. Ale Acker, a w ślad za nią i Szczerbań w swoim spektaklu idą dalej: wywracają to miasto na drugą stronę i nagle się okazuje, że luksusowa dziwka, której wszyscy pragną, sama już nikogo nie chce. Mimo że jest niezwykle atrakcyjna seksualnie, sama jest oziębła.

List do Kathy Acker. Mińsk 2011 staje się logiczną kontynuacją historii o Nowym Jorku. Oczywiście ciekawe są spostrzeżenia na temat innego (nawet można znaleźć paralele ze swoim prywatnym). Ale ciekawiej byłoby podjąć próbę spojrzenia na własny kraj przez pryzmat zaproponowany przez Acker. Być może, analizując seksualność Białorusi, będzie można znaleźć odpowiedź na te pytania, wybrnąć z tych absurdalnych sytuacji, jakie codziennie mają miejsce. Szczerbań dokładnie usłyszał tonację, melodię, nagraną przez Amerykankę, i właśnie, dialogując z nią, a czasami się spierając (sceny z Listu są tworzone jako kwestie związane ze scenami z Nowego Jorku), wprowadza szkic przyszłego spektaklu, który otrzymuje wysoką ocenę w Europie i bardzo spokojnie jest przyjmowany na Białorusi. Odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak jest, postanowili podczas prywatnej rozmowy Taciania Arcimowicz i Alaksandr Marczanka.

Alaksandr Marczanka: Swoje wrażenia po tym spektaklu podzielę na opinie i emocje. Z jednej strony rozumiem konieczność istnienia takiego teatru, jak Swabodny Teatr, dla białoruskiego społeczeństwa. Myślę, że tematy, omówione akurat w Liście do Kathy Acker, są ważne i potrzebne. Rozumiem także „pryzmat" – seksualność i aseksualność – który stanowi tło do rozważań twórcy spektaklu. Ale jeśli chodzi o przeżycia emocjonalne, to po obejrzeniu pozostały bez odpowiedzi wszystkie moje pytania dotyczące tej ubogiej rzeczywistości, jaką mi zaprezentowano.

Tłumaczenie z rosyjskiego – Maryja Łucewicz-Napałkow



Free Theater, pictures from the play «Ліст для Кэці Акер. Менск'2011»
Свабодны тэатр, фотаздымкі з спэктаклю «Ліст для Кэці Акер. Менск'2011»



Taciana Arcimowicz: Wyszedłeś i poczułeś, że nic nie czujesz, tak?

A.M.: Tak, nie było ani odkrycia, ani wzruszenia. Ale właśnie ich brak i rozumienie tego braku podtrzymywały we mnie tamtego wieczoru nastrój wzruszenia. Zobaczyłem jednak tylko „fakt" (w spektaklu zaprezentowano różne fragmenty białoruskiej rzeczywistości: od oficjalnego przemówienia niewidzialnego prezydenta, nocnego życia mińskiego klubu dla gejów do prywatnych historii dziewczyny z prowincji czy faceta, któremu zmarła babcia) i z tym „faktem" całkowicie się zgadzam. Rozumiem, że tkwię w tej szarości, że na pewno muszę mieć do niej jakiś stosunek. Czasami się boję, że to się dzieje, czasami się złoszczę… Podczas spektaklu przyłapałem siebie na myśli, że zaczynam się złościć – na własną obojętność. Ale bardzo trudno jest ocenić to, w czym żyjesz, czego częścią jesteś.

T.A.: Rozumiem, o czym mówisz. Gdy po spektaklu zapytano mnie o wrażenia, z absolutnie kamienną twarzą potrafiłam jedynie powiedzieć, że dobre. Ludzie, nie widząc w moich oczach natchnienia, myśleli, że odpowiadam formalnie i że spektakl mnie ominął. Ale nie o to chodziło! Od samego początku śledziłam każdy ruch. Jednak rzeczywiście, jeśli porównać z Nowym Jorkiem, to po Liście nic nie poczułam. Nowy Jork trafił w jakieś moje własne strefy, jak gdyby twarzą w twarz zetknęłam się z tym, o czym podświadomie zapominałam (pożądanie, żądza, uczuciowość – wiele różnego rodzaju tabu), i na spektaklu nagle sobie o tym przypomniałam. List, według mnie, współgra z naszą świadomą rzeczywistością. Obserwujesz sytuację, którą znasz, przy czym nie zapominasz o niej ani przez chwilę. Ale po to, aby wyżyć tu, wyżyć w tej sytuacji, udajesz, że tego nie ma.

A.M.: Dlatego oczywiście ważne jest to, aby te dwa spektakle obejrzeć po kolei. Miałem szczęście, że obejrzałem List prawie natychmiast po Nowym Jorku. Widoczna staje się konstrukcja spektaklu, jest możliwość dostrzeżenia paraleli z amerykańską historią i przedstawienie o Białorusi zaczyna wychodzić poza granice konkretnego kontekstu. Dla mnie jednak pozostaje zagadką brak emocjonalnego odzewu. Jak gdyby to się działo na jakimś genetycznym poziomie. Gdy zderzam się z tym, co określiłaś jako „wiesz, ale świadomie ignorujesz", zaczynam chcieć dużo mniej, wewnątrz mnie pojawia się znacznie mniej bólu, wszystkie życiowe siły ograniczają się w najlepszym wypadku do sarkazmu, a nie do tworzenia. Nie dlatego że ktoś się temu przeciwstawia czy zakazuje albo przeszkadza. Dzieje się to samoistnie, wewnątrz mnie, mówiąc językiem spektaklu: libido znika.

T.A.: Wychodzi na to, że gdy pracujemy z jakąś swoją osobistą przestrzenią, jak w Nowym Jorku, jesteśmy aktywni. Natomiast jeśli chodzi o aktywność obywatelską, tracimy swoje libido. Mam na myśli nas, właśnie jako widzów w Białorusi.

A.M.: Zapewne… Dla mnie najbardziej wzruszającym momentem Listu – o dziwo – stała się rozmowa pomiędzy Maryną Jurewicz i Paszą Haradnickim, gdy opowiadał o swojej jeździe trolejbusem po pogrzebie babci – jak weszli kontrolerzy, o szczurze, który się uśmiechał. To zostało zrobione bardzo cicho, w odróżnieniu od pozostałej części spektaklu, bardzo głośnego i agresywnego. I moje najważniejsze pytanie po obejrzeniu spektaklu brzmi: Tak, pokazano mi sceny dotyczące białoruskiego życia, z którymi się zgadzam lub nie. Ale co z określeniem „białoruski" w kontekście kraju aseksualnego można zrobić dalej?

T.A.: Być może tego dotyczy odpowiedź, że brakuje dokładnej odpowiedzi. Białoruski widz przyzwyczaił się myśleć kategoriami, że teatr powinien udzielić odpowiedzi, a reżyser powinien przekazać jakąś konkretną myśl – że tak powiem – dokładnie określić granice. Ale czy możliwa jest dzisiaj taka dokładność? Spektakl może się stać tylko reakcją, odzwierciedleniem procesu zastanawiania się nad pewnym tematem. Jednak w tym przypadku w Liście finał jest dokładny: Jana Rusakiewicz obnaża się i wypowiada monolog o tym, że jej oraz jej krajowi, by zwrócili na siebie uwagę, aby stali się dla kogoś seksualni, nie pozostaje nic innego jak się rozebrać. I zgadzam się z nią. Ewidentne jest to, że wielki świat nie obchodzi Białoruś z jej „płaskim" ciałem (Szczerbań znajduje bardzo dokładną metaforę). Dlatego przyswajajmy jakieś specyficzne egzotyczne „pozy", aby się wyróżnić…

Im więcej się zastanawiasz nad spektaklem, tym lepiej rozumiesz, ile płaszczyzn tam jest. Tak, być może to przedstawienie Swabodnego Teatru nie daje natychmiastowego mocnego emocjonalnego wzruszenia. Ale po nim jednak nagle zaczynasz się rozkręcać. Nawet jeśli ostatecznie spektakl pozostanie w postaci takich naszkicowanych scen, tego, moim zdaniem, już wystarczy. Jako widz mam okazję się zastanowić i przeżywać. Tym bardziej jeśli obejrzy się List wraz z Nowym Jorkiem: życie nocne amerykańskiej i białoruskiej stolicy, naturalność seksualnego pożądania tam i jego prześladowanie tutaj.

Jest to jak historia tej prowincjonalnej dziewczyny, która, jeśli pamiętasz, w kółko powtarzała: „Jestem małą dziwką". Dla mnie to całkiem zrozumiała historia: wyobrażenie moralności w kontekście sowieckiego społeczeństwa stało się przyczyną tego, że publicznie okazywać własne pragnienie, uznać własną seksualność oznaczało stanie się „amoralnym". W wyniku tego, co mamy dzisiaj, to albo niska kultura seksualna, albo rzeczywiście absolutna oziębłość związana z psychologicznym gwałtem. Myślę, że ten problem byłby niezrozumiały na przykład w zachodniej Europie, gdzie u dzieci od urodzenia kształtuje się naturalne podejście do własnego ciała, jego pragnień i fizjologii. U nas do chwili obecnej nie wypada publicznie o tym rozmawiać, dla białoruskiego społeczeństwa bowiem pozostaje to w sferze tabu. I być może pierwszy krok na drodze do uzdrowienia to uświadomienie sobie „choroby". List właśnie umożliwia Białorusinowi popatrzenie na siebie z zewnątrz.

A.M.: No tak, ale kto będzie lekarzem? Czy wybieramy samoleczenie? Jeśli chodzi o formę spektaklu, pomyślałem, że przecież List otrzymał nagrodę w kategorii „Za innowację", jednak postrzegany jest w tak naturalny sposób, że nie zauważyłem formy jako takiej. Być może to akurat jest innowacją w dzisiejszym teatrze, gdy teatr, gra jest obecna minimalnie. De facto Swabodny Teatr pracuje nad tym. W Liście wykorzystali te same chwyty i sposoby: brak granicy pomiędzy salą i sceną, „przypadkową" scenografię, bezpośrednie zwracanie się do widza, pracę z ciałem – widzimy to również w innych ich spektaklach. Swabodny Teatr pracuje z osobistą przestrzenią i, jak mi się wydaje, osiągają swój cel: jako widz najpierw zderzam się z nimi w dialogu, następnie zaś przechodzę do dialogu z samym sobą.

T.A.: …Widocznie poza Białorusią spektakl miał inny wydźwięk, ale koniecznie, według mnie, trzeba go grać właśnie dla białoruskiego widza, który jak gdyby i tak o tym wie.

A.M.: Wydaje mi się, że gdy List oglądają ludzie niebędący w środku białoruskich realiów, widzą w nim również wezwanie do człowieczeństwa, przejawy humanizmu. W Europie prawdopodobnie dzisiaj mamy do czynienia z deficytem właśnie takich sztuk o bardzo osobistym i szczerym charakterze. W białoruskiej rzeczywistości ten spektakl tak czy inaczej jednak jest ściśle powiązany z polityką: nie da się określić, gdzie jest przesłanie artystyczne, a gdzie przesłanie teatru na uchodźstwie.

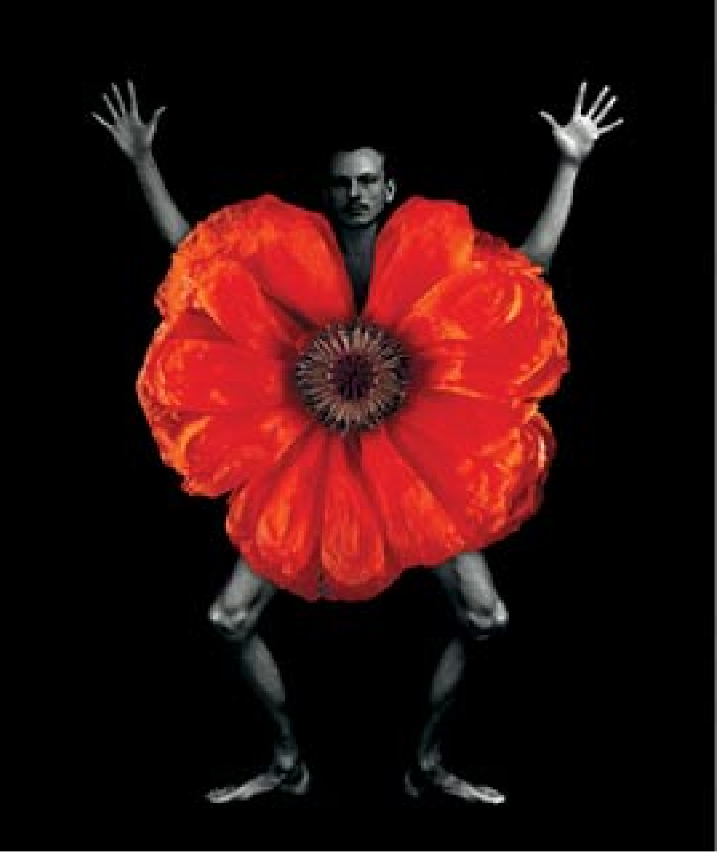
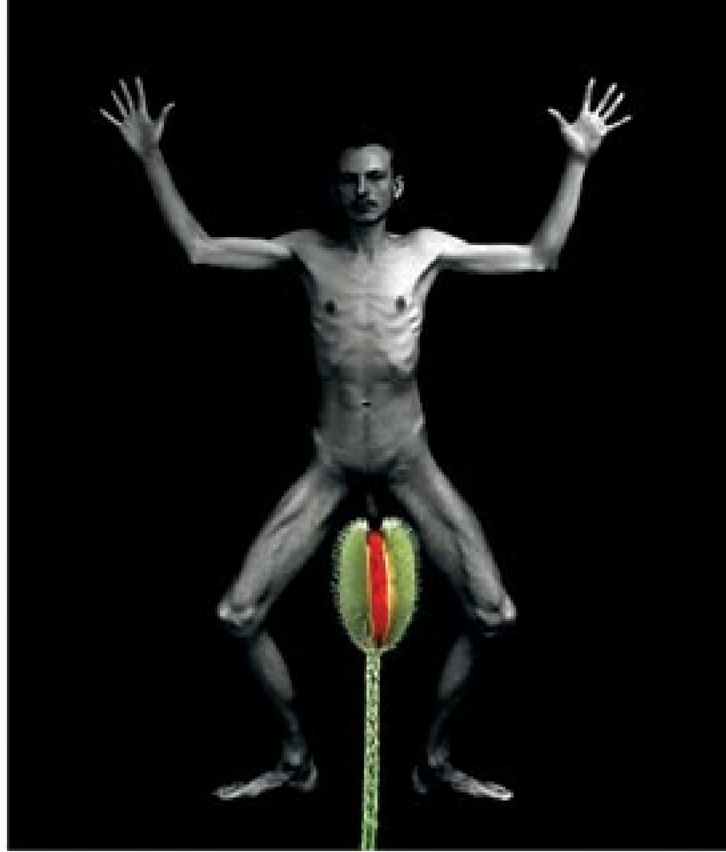
T.A.: Myślę, że dzisiaj dla białoruskiego artysty ogromnym luksusem pozostaje praca z „czystą" sztuką. Ale nawet jeśli będziemy postrzegać List w kontekście politycznym, to i tak nie wszystko jest takie łatwe. Monolog nagiej Jany, moim zdaniem, skierowany jest na przykład w większym stopniu do niebiałoruskiego widza. Brzmią w nim zarzut, wyzwanie, krzyk szarej, zgwałconej, ubogiej osoby, która uświadamiając sobie swoją ułomność, postanowiła ją zademonstrować.

Wydaje mi się, że twórcom spektaklu udało się uniknąć czarno-białego komiksu. Być może akurat dzięki teatrowi na uchodźstwie potrafili spojrzeć na białoruską sytuację z zewnątrz. W sztuce nie ma tylko dobrej Europy czy absolutnie ubogiej Białorusi. Granice pomiędzy czarnym i białym ulegają rozmyciu, powstają niuanse, jak na przykład wzruszający monolog Paszy w trolejbusie. Tak, pojawia się wiele pytań, ale głównie do samego siebie. Spektakl porusza wiele tematów i jest na tyle niejednoznaczny w swoim przesłaniu, że im bardziej próbujesz zorientować się w sytuacji, przyjąć lub odrzucić punkt widzenia twórców sztuki, tym bardziej rozumiesz, że rozmowa dopiero się rozpoczyna. Pytań jest o wiele więcej niż odpowiedzi, a to oznacza, że nastąpił ruch do przodu, że mimo wszystko nie jest oziębła seksualnie. A to, według mnie, jest najważniejsze.



Free Theater, pictures from the play «Ліст для Кэці Акер. Менск'2011»
Свабодны тэатр, фотаздымкі з спэктаклю «Ліст для Кэці Акер. Менск'2011»

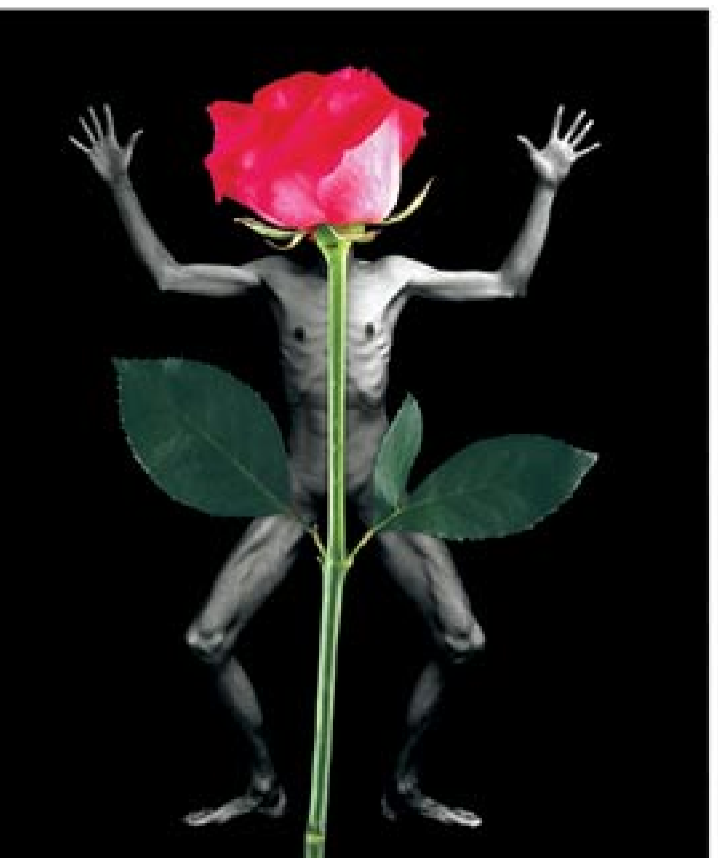
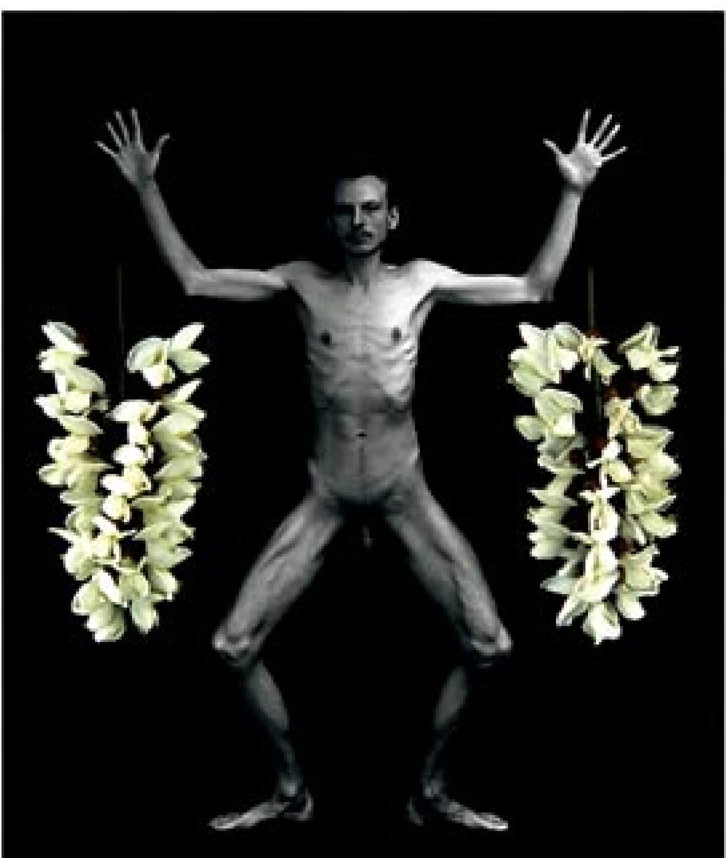



Фэміністычнае мастацтва

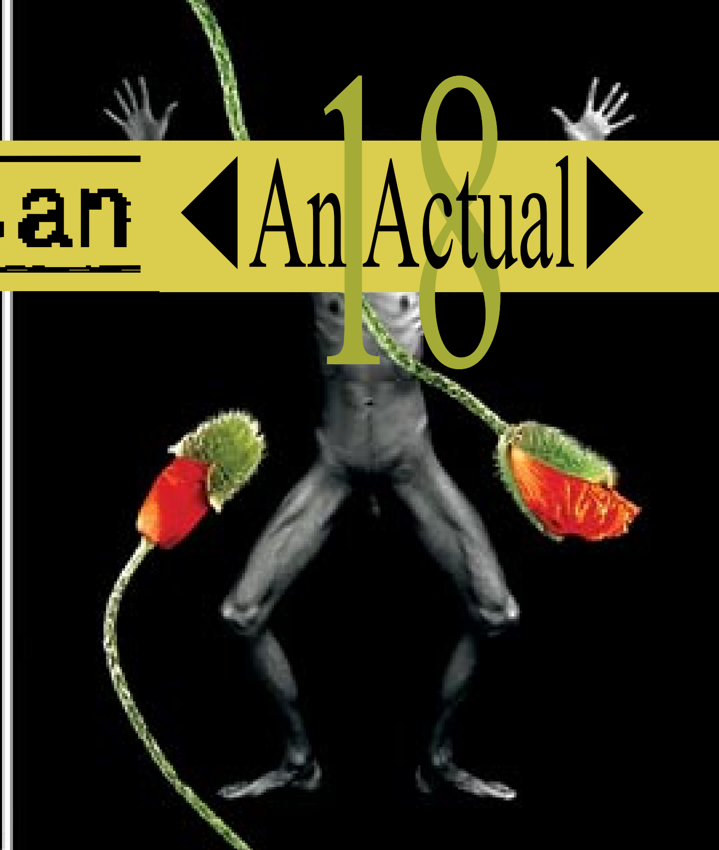
22

ў Польшчы – ад фэміністычных інтэрвэнцыяў да постфэмінізму

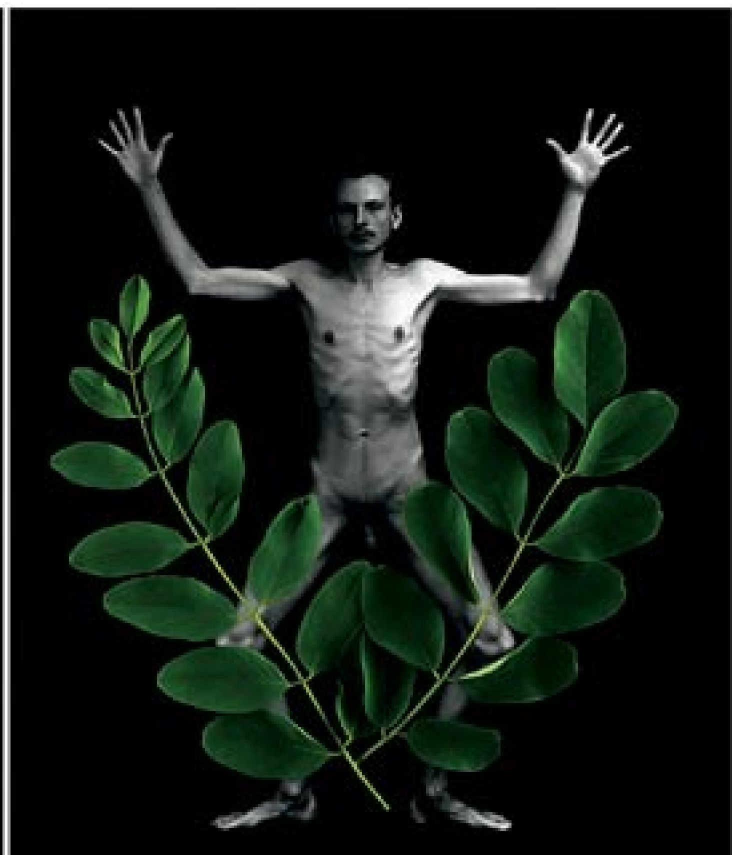


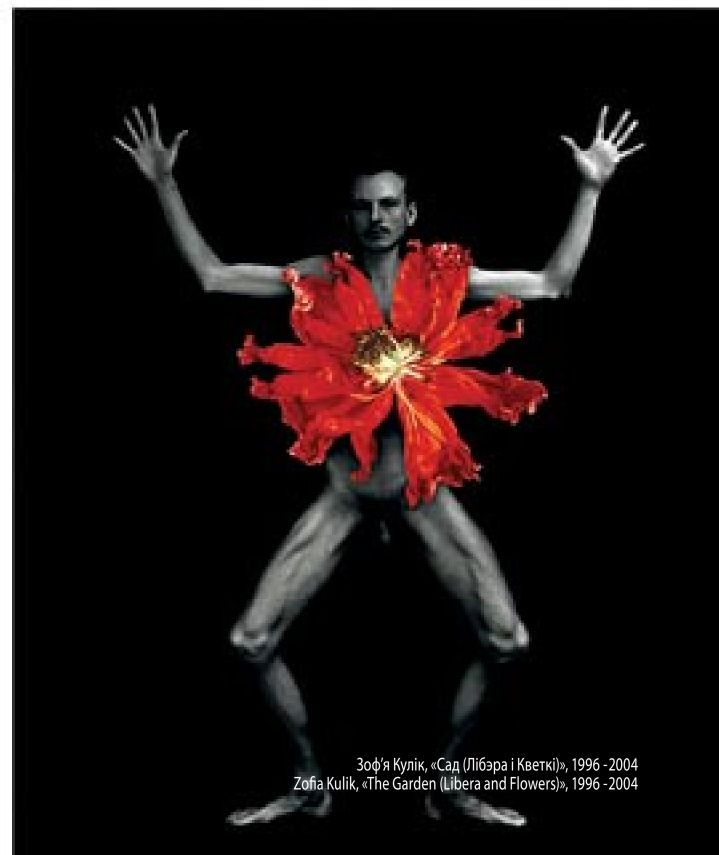










Зоф'я Кулік, «Сад (Лібэра і Кветкі)», 1996 -2004
Zofia Kulik, «The Garden (Libera and Flowers)», 1996 -2004

Ізабэла Кавальчык

Фэміністычнае мастацтва ў Польшчы: ад фэміністычных інтэрвэнцыяў да постфэмінізму



Joanna Rajkowska , «Satysfakcja gwarantowana», 2000
Яанна Райкоўска, «Задавальненьне гарантавана», 2000

Фэміністычнае мастацтва бярэ пачатак у 1970-х. Аднак жалезная заслона, а таксама культываваньне традыцыйных каштоўнасьцяў спрычыніліся да таго, што сам фэмінізм як грамадзкі рух і крытычная пазыцыя амаль адсутнічаў. Нягледзячы на гэта, зьявіліся мастачкі, якія пачалі закранаць фэміністычную праблематыку ва ўласнай творчасьці. Наталя LL, Марыя Пініньска-Бэрэсь, Эва Партум зьвярнулі ўвагу на праблему аб’ектывізацыі жанчыны, успрыняцьця яе як аб’екту спажываньня (у працы Наталі LL пад назваю «Спажывецкае мастацтва» (1972) ролі былі адваротныя: тут жанчына ела бананы, сасіскі, якія можна прачытаць як алюзію на мужчынскія геніталіі). Таксама паўстала й праблема фэтышызацыі жаночага цела (гэта датычыла, напрыклад, акцыі Эвы Партум, якая сканфрантавала ўласную аголенасьць з публічнай прасторай). Мастачкі атакавалі позірк «мужчынскага гледача», які ператварае цела жанчыны ў аб’ект, што служыць візуальнай прыемнасьці. Такі глядач быў выкрыты — напрыклад, у творах Марыі Пініньскай-Бэрэсь, дзе на сталах, застаўленых фрагмэнтамі жаночага цела, прамалёўваліся мужчынскія рукі, або ў працах з выкарыстаньнем люстэрка, у якое быў злоўлены позірк гледача.

У мастацтве Наталі LL, Ізабэлы Густоўскай, Эвы Курылюк ці Крыстыны Пятроўскай зьяўляецца й праблема адлюстраваньня зьнешняга выгляду бязь лішніх упрыгожаньняў і масак. Такім чынам, гэтыя аўтаркі паказалі тое, што заставалася ў мастацтве па-за сфэрай бачнасьці, — выгляд жанчыны, які не пасуе да агульнапрынятага ідэалу прыгажосьці. Раскрылі й драму, зьвязаную з працэсам старэньня. Крыстына Пятроўска зьвярнула ўвагу на заняволеньне жанчын, выкліканае імкненьнем да гэтага ідэалу любым коштам: праз накладаньне масак, правядзеньне плястычных апэрацыяў і страту ўласнага «я» (рэфлексія з нагоды немагчымасьці дасягненьня ўласнага «я» зьявілася ў мастацтве й тэорыі пазьней).

Аднак складана ў дачыненьні да тых гадоў гаварыць пра фэміністычнае мастацтва, гэта былі хутчэй фэміністычныя інтэрвэнцыі. Адсутнасьць грунту ў выглядзе фэміністычнай тэорыі зрабіла немагчымым прачытаньне крытыкі, якая выяўлялася ў тагачаснай творчасьці. Праблемы, узьнятыя мастачкамі, хутчэй ня мелі свайго адлюстраваньня ў рэчаіснасьці тадышняй Польшчы, ды й, урэшце, мастачкі часта адпрэчвалі сам панятак «фэмінізм», выбіраючы больш бясьпечны — «мастацтва жанчын».

Важнай пераломнай датаю для Польшчы быў 1989 год — заняпад камуністычнага рэжыму й зварот да капіталізму. Наступнае дзесяцігодзьдзе, аднак, прынесла ня толькі зьдзяйсьненьне мараў пра свабоду, але і абмежаваньне правоў жанчын. У 1993 годзе ўвялі заканадаўчую забарону на аборты. Адначасова скарацілі датацыі на кантрацэптывы й згарнулі сэксуальную адукацыю. Да ўсяго ў Польшчы не паважаюцца правы ўсіх грамадзянаў, правы меншасьці на захаваньне сваёй тоеснасьці, а таксама правы на свабоду самавыяўленьня. Мы хутчэй маем справу са своеасаблівай дыктатурай большасьці, якая маргіналізуе праблемы меншасьцяў, выціскаючы іх у прыватную сфэру й такім чынам дэпалітызуючы. Тыя, хто ўздымаў праблематыку дыскрымінаваных меншасьцяў праз крытычнае мастацтва, адыгралі надзвычай важную ролю, зацьвярджаючы гэтыя пытаньні ў публічнай прасторы. Аднак гэтае мастацтва сутыкнулася са спробамі блакаваньня й цэнзуры, прыкладам чаго ёсьць шматлікія атакі супраць Катажыны Казыры, неаднаразовыя акты цэнзураваньня ейнай працы «Повязь крыві» (1995). У 1990-х такіх актаў цэнзуры паболела, а наступнае дзесяцігодзьдзе ўвогуле распачалося першым у Польшчы працэсам, у якім на лаве падсудных апынулася мастачка Дарота Нязнальска — за абразу рэлігійных пачуцьцяў, нанесеную працай «Пакута» («Pasja», 2001). Урэшце Нязнальска была апраўданая, але толькі ў 2009 годзе.

Крытычнае мастацтва пачало паказваць хібы дэмакратыі ў Польшчы, выкрываць сыстэму, якая абмяжоўвае свабоду слова. Яно прааналізавала мэханізмы паняволеньня сродкамі сучаснай культуры. Мастакі пачалі апэраваць фармальнымі прыёмамі, якімі карыстаецца поп-культура, сымулюваць ейныя стратэгіі. Сваёю творчасьцю яны выявілі мэханізмы дысцыплінаваньня цела, прыстасаваньня яго да недаступных ідэалаў, уцялесьненьня полавых роляў. Аднак у гэтым мастацтве гаворка ідзе ня толькі пра цела. Яно сталася асноўнай прасторай творчых дыскусіяў на тэму самасьвядомасьці чалавека. Мастакі й мастачкі прааналізавалі станы фізычнай экзыстэнцыі, такія як сэксуальнасьць, хвароба й сьмерць, тым самым мастацтва пачало парушаць сучасныя табу. Мастакі таксама паставілі пад сумнеў падзел нашай тоеснасьці на духовае й фізычнае, а цела — на паверхневае й унутранае. Паказвалі чалавека, чыя суб’ектнасьць абумоўленая фізычнасьцю, — але і як адзінку, на якую ўзьдзейнічаюць мэханізмы ўлады. Паказалі, як тое, што акрэсьліваецца ў якасьці «ўнівэрсальнага», робіцца чыньнікам выключэньня ўсялякіх ненарматыўных формулаў тоеснасьці, і адначасова як прыватнае, найбольш асабістае падлягае маніпуляцыям, паддаецца кантролю з боку ўлады.

Панятак улады, на які скіроўвае ўвагу крытычнае мастацтва, блізкі да вызначэньня Мішэля Фуко. Тэорыя Фуко паказвае, што існуюць розныя віды ўлады, напрыклад, зьвязаная непасрэдна зь ведамі, што абмежаваньні, якія дыктуе ўлада, ёсьць у нас саміх, што мы ня ў стане ўцячы ад гэтых мэханізмаў.

Немалы ўплыў тэорыя Фуко зрабіла на творчасьць Зоф’і Кулік («Між-Народная Готыка», «Усе снарады — гэта адзін снарад»), дзе ў арнамэнтальныя структуры ў формах мазаікі, пэрсыдзкіх кілімаў, гатычных вокнаў ці алтароў было ўпісана аголенае цела мужчыны (мадэльлю найчасьцей быў мастак Зьбігнеў Лібэра). Такім чынам, зьяўляецца мэтафара падначаленьня чалавека структурам улады. Найважнейшым у творчасьці Кулік ёсьць пытаньне пра межы нашага зьняволеньня. Ці магчымая яшчэ ў такім дакладна рэглямэнтаваным сьвеце свабода асобы? Поўнае заняволеньне чалавека адбываецца ў таталітарных структурах — і менавіта ў іх мастачка бачыць найвялікшую пагрозу. Яны імкнуцца цалкам завалодаць чалавекам — ягоным целам і сьвядомасьцю. Апаноўваюць яго так, што ён перастае ўсьведамляць сваю залежнасьць. Аднак небясьпека — ня толькі ў таталітарных рэжымах, яе нясе кожная сыстэма ўлады. Зоф’я Кулік у адным са сваіх выказваньняў згадвае бездапаможнасьць перад сілаю, якой была падпарадкаваная, перад «біцьцём молатам», якое зазнала. Выйсьцем з гэтай сытуацыі можа быць яе апісаньне, выяўленьне мэханізму ўзьдзеяньня сілы, вывядзеньне ейнай структуры з сфэры нябачнасьці. Гэтае апісаньне выканала Зоф’я Кулік, паказваючы чалавечае жыцьцё праз дэкаратыўныя, упарадкаваныя ўзоры таблоідаў арганізацыйнай структуры, якія хаваюць у сабе сучасныя сыстэмы й установы ўлады. Адначасна яна выкрывае ўпісаны ў іх і разам з тым амаль нэўтралізаваны іхны фалацэнтрычны характар.

Праблема мэханізмаў улады, якія дзейнічаюць усярэдзіне нас саміх, зьяўляецца й у творчасьці Катажыны Казыры. Ейныя працы «Алімпія» (1996), абедзьве «Лазьні» (1997, 1999) выкрылі стратэгіі выключэньня, якія выкарыстоўваюцца ў нашай культуры. Мастачка скіроўвае ўвагу гледача на праблему бачнасьці й нябачнасьці пэўных тыпаў целаў, а таксама аналізуе прысутныя ў візуальнай культуры погляды й структуры ўлады. Яна змушае нас задумацца, чаму нам так цяжка глядзець на старыя целы, іхныя фізіялягічныя аспэкты, чаму мы лічым гэта табу, мяркуем, што нельга паказваць старасьць, брыдоту, хваробу. Казыра паказвае розныя целы: прыгожыя й брыдкія, маладыя й старыя, худыя й тоўстыя. Можна сказаць — целы такія, якія яны ёсьць, без ідэалізацыі

й упрыгожваньня. Аднак працы Казыры паказваюць ня столькі самі целы, колькі мэханізмы іхнага вызначэньня, цела як культурную канструкцыю. Катажына Казыра, дэманструючы розныя структуры пабудовы жаночай і мужчынскай лазьняў, раскрывае й канструкцыі, зьвязаныя з полам, атаясамліваньне жанчын з прыватным, а мужчын з публічным, навязаныя культурна розныя формы паводзінаў, якія з таго вынікаюць. Казыра паказвае, што біялягічны пол, само цела ёсьць канструкцыямі. Дэманструе, што значэньне цела канструюецца ня столькі праз анатомію (Батлер: «Няма біялёгіі без культуры»), але праз псыхічныя й грамадзкія рэакцыі, якія акрэсьліваюць цела й біялёгію. А таму і культурны пол, і палавыя адрозьненьні ёсьць канструкцыяй грамадзкіх кодаў і знакаў.

Гэтая сканструяванасьць цела й полу была найбольш поўна прадстаўленая ў «Лазьні ІІ» (1999). Мастачка, уваходзячы ў мужчынскую лазьню ў «мужчынскім» целе, разбурыла відавочнасьць полавага падзелу, арганізаванага праз біялягічныя адрозьненьні. Біялёгія для яе ўжо ня ёсьць перашкодаю ў пераадоленьні гэтага падзелу, дастаткова сканструяваць сваё цела так, каб яно адпавядала вонкавым прыкметам супрацьлеглага полу. Небясьпека маскараду й радыкальны жэст дачэпленага фаласу паказалі гэтую сканструяванасьць цела й полавай розьніцы. Такім чынам, жэст мастачкі робіцца грамадзка небясьпечным, бо падрывае сацыяльныя падзелы й перакульвае дачыненьні ўлады.

Праблема жаночай сэксуальнасьці, спосабаў ейнай дэфініцыі й дэманстрацыі ёсьць тэмаю творчасьці Аліцыі Жаброўскай, перадусім інсталяцыі «Першародны грэх» (1994), а таксама суправаджальных фотаздымкаў «Нараджэньне Барбі». Мастачка паказала моц мітаў, зьвязаных з жаночай сэксуальнасьцю, якую лічаць грахом, а тасксама сучасных эталёнаў прыгажосьці, якія сымбалізуе лялька Барбі. «Першародны грэх» паказвае бунт жанчыны, нязгоду з трактаваньнем сэксуальнасьці як «граху». Мастачка таксама нагадвае, наколькі амбівалентнае ў нашай культуры стаўленьне да жаночай сэксуальнасьці. Жанчыну апісваюць як узьнёслую, жаданую, але адначасова ейная сэксуальнасьць асацыюецца з грахом. Апрача таго, у галіне рэпрэзэнтацыі гэтая сэксуальнасьць выціснутая ў табуяваныя абшары — у абсяг парнаграфіі, якая вызначаецца як нешта неафіцыйнае, забароненае, цёмнае, бруднае. Вобраз геніталіяў ня мог прысутнічаць у мастацтве, бо яно было сфэрай афіцыйна дапушчальнага (бачнага, адкрытага). Сэкс і сэксуальнасьць прыпісаныя да прыватнай сфэры й функцыянуюць як нешта нябачнае. Мастачка пераломвае гэтую схему, уключае ў абшар мастацтва «абсцэнічнасьць», тое, што было зь яго выключанае. І, нягледзячы на тое, што яна карыстаецца мэтадамі, блізкімі да парнаграфіі, ламае й парнаграфічны канон, бо тут выключаная візуальная прыемнасьць ад сузіраньня, наадварот — карціна Жаброўскай трывожыць, палохае, выклікае агіду. Тут адбылося сутыкненьне розных канструкцыяў жаночай сэксуальнасьці: як інтымнага досьведу прыемнасьці, як выкананьня мужчынскіх патрэбаў і як нечага страшнага, грэшнага, пры гэтым чагосьці, што падлягае кантролю й механізму ўлады.

Дадатковыя сэнсы «Першародны грэх» набывае праз зварот да польскага кантэксту, дзе жаночая сэксуальнасьць ёсьць аб'ектам палітычных маніпуляцыяў. Гэтую складаную пэрспэктыву прымае й сама Жаброўская: «Сэкс, які я паказваю, кранае існасьць перажываньняў жанчыны. Адначасна ён зьяўляецца палітычным»[1].

Жаброўска эксплюатуе й іншыя формы цялеснасьці, дзеля карысьці мастацтва канструюе новыя. У працы «On-one. A World after the World» (1995–1997) мастачка стварае ўтопію сьвету, дзе падзел на два полы зьнікае. Жаброўска пераступае праз дуалістычны падзел на палы, шукае трансгрэсіўныя целы, якія, паводле Батлер, паслабляюць сыстэму ўлады, што абапіраецца на бінарны падзел. Тут мае месца адвольнае канструяваньне свайго цела й полу — такім чынам, адбываецца рэалізацыя адной з кібэрнэтычных утопіяў пра новае разуменьне тоеснасьці, дзе зьнікаюць даўнія падзелы, зьмяняючы й значэньне цела; істотную ролю пачынае выконваць цела-машына.

Казыра й Жаброўска першыя перакулілі ролі, адпрэчылі застарэлыя падзелы, пераадолелі межы полу. Гэты пералом можна акрэсьліць як пераход да наступнага этапу фэміністычнага мастацтва, то бок фэмінізму трэцяй хвалі, або постфэмінізму (хаця трэба памятаць аб праблематычнасьці гэтых азначэньняў у кантэксьце польскай сытуацыі[2]). Прадстаўніцы постфэмінізму ўздымаюць праблемы «рэчаіснасьці гібрыдных формаў, нават ужо і не падшытых іроніяй, але наўпрост у ёй угрунтаваных»[3]. Можна таксама казаць і пра «гульню ўяўленьняў... пра разнастайныя маскі, гендэрныя маскі, гульні многіх тоеснасьцяў з плыткімі межамі, пра гульню ў канструяваньне тоеснасьці амаль на замову, з таго, што ёсьць пад рукою, з кічаватых, кепска зробленых элемэнтаў, якія — пасьля канструяваньня — ствараюць рафінаваную форму нечага зусім новага»[4]. У мастацтве постфэмінізму дамінуюць гульня значэньнямі, сумяшчэньне супярэчлівых сэнсаў, забава з канструяваньнем новых тоеснасьцяў, іронія ў дачыненьні да стэрэатыпаў. Гэтыя матывы атрымалі працяг у найноўшых працах Катажыны Казыры, якая надалей гуляе супярэчлівымі полавымі атрыбутамі, ставячы пад сумнеў найбольш відавочныя падзелы (перадусім у цыклі «У мастацтве мары робяцца явай», 2003–2006). Гэтак і Аліцыя Жаброўска стварае чарговыя працы з цыклю «Калі іншы робіцца сваім» (1999–2002) з мадэлем / мадэльлю, які / якая становіцца аб'ектам візуальнай прыемнасьці, а ягоная / ейная полавая неадназначнасьць ставіць гледача ў амбівалентную сытуацыю, падрываючы відавочнасьць бінарных полавых і сэксуальных ідэнтыфікацыяў. Абедзьве мастачкі, зьмешваючы коды, паказваюць патрэбу адыходу ад мысьленьня ў катэгорыях полавага дуалізму, праектуюць тоеснасьць, а адначасова й саму сэксуальнасьць як кантынуўм самых розных роляў і полавых атрыбутаў. Стварэньне спрэчных тоеснасьцяў відавочнае й у творчасьці Марты Дэскур, Монікі Зэліньскай ці Катажыны Гурнай. У іхных працах цнатлівыя дзяўчаты цяжарныя, сакрум рэлігійных сцэнаў мяшаецца з прафанум прыватнасьці й цялеснасьці пэўных асобаў. Іншая мастачка, Барбара Канопка, выклікае да жыцьця кібарга, постаць настолькі ж жахлівую, наколькі й мэтафарычную, сымбаль новай, нясталай тоеснасьці.

Характэрным для мастацтва, якое паўстае на пераломе дзесяцігодзьдзяў, зьяўляецца зварот да папулярнай культуры, узаемапранікненьне сэнсаў паміж ёю й мастацтвам, выкарыстаньне стратэгіі сымуляцыі. Творчасьць некаторых аўтарак пазбаўленая сілы цяжару крытычнага мастацтва. Яна робіцца лёгкай, як сама поп-культура, хаця пад гэтай лёгкасьцю часам хаваюцца сур'ёзныя пытаньні й субвэрсійныя зьместы. Юліта Вуйцік дэкляруе, што ня хоча патэтычных сытуацыяў, што мастацтва павінна быць прыемным[5]. Таму зьяўляюцца характэрныя для постфэмінізму або нават дзявоцкага фэмінізму іронія й гульня. Вуйцік уводзіць у абшар мастацтва тое, чаго дагэтуль у ім не было, бо гэта лічылася занадта трывіяльным, звычайным. Зьяўляецца штодзённасьць — супрацьлегласьць вялікага мастацтва. Праполка гароду, вязаньне, абіраньне бульбы ці цыбулі — вось тэмы твораў Вуйцік. Такім чынам яна ўводзіць у творчасьць датыкальную рэальнасьць (напрыклад, нітку з распоратай сукенкі), умешваецца ў навакольны сьвет (задачай жанчын было «ўпрыгожваньне» рэчаіснасьці, што мастачка й робіць, напрыклад, саджаючы кветкі ў выбранай гарадзкой прасторы). Усе гэтыя тыпова жаночыя дзеяньні ператвараюцца ў нешта забаўнае, прыемнае й бескалопатнае. Гэта гульня дзяўчынкі, якая ўсё робіць назло: у эпоху фэмінізму, як паважная хатняя гаспадыня, яна абірае бульбу (2001), да таго ж месцам гэтай акцыі была Захэнта — установа, што мае служыць захаваньню нацыянальнай спадчыны. Але ці можа абіраньне бульбы зьмяшчацца ў катэгорыю нацыянальнай спадчыны? Такім чынам, акцыя, апрача наяўнай у ёй іроніі, набыла фэміністычнае вымярэньне. Бо яе можна зьвязаць з праблемамі трансгрэсіўнасьці жанчыны-мастачкі, якая яшчэ ў XIX стагодзьдзі, каб стаць мастачкай, павінна была адпрэчыць дэфініцыю «жаноцкасьці», бо стварэньне належала мужчынам: гэта яны былі творцамі вялікага мастацтва. Жанчыны займаліся перадусім домам, кармленьнем іншых і ўпрыгожваньнем рэчаіснасьці. У мастацтве яны маглі выконваць ролю музаў і выстаўных аб'ектаў.

Аднак варта задаць пытаньне, ці могуць сучасныя мастачкі ўжо не змагацца са стэрэатыпамі, функцыянаваць у сьвеце, вольным ад дыскрымінацыі? Тут варта згадаць працу Ганны Акраскі, паказаную ў 2003 годзе ў Варшаўскай акадэміі мастацтва. На пафарбаваных у ружовае сьценах зьявіліся цытаты з выказваньняў выкладчыкаў і студэнтаў, якія дыскрэдытуюць мастачак, напрыклад: «Калі прызнаць, што існуе мастацтва мужчын і мастацтва жанчын, то ў жывапісе існуе толькі адзін пол — мужчынскі»; «Жанчына мае натуральнае прызначэньне — смажыць катлеты. Можна сказаць, што катлета ў ёй закадаваная»; «У Акадэміі мастацтваў няма месца для закамплексаваных паненак, якія плачуць пасьля кожнай рэцэнзіі»; «А вось каб вы паспрабавалі так, па-мужчынску, намаляваць»; «Мастачкі — гэта жонкі для мастакоў» і г. д.

Юліту Вуйцік і Ганну Акраску аб'ядноўваюць зварот да дзявочай эстэтыкі, выкарыстаньне ружовага колеру й прадметаў, якія асацыююцца зь дзяцінствам. Такая эстэтыка прысутнічае й у творчасьці Басі Баньды, працы якой зьвязаныя на прутках або вышытыя, а дамінантным колерам зьяўляецца ружовы. Творы суправаджаюцца надпісамі, выкананымі нязграбным, быццам дзіцячым почыркам. Мастачка выразна зьвяртаецца да творчасьці Марыі Пініньскай-Бэрэсь, кантравэрсійна спалучае дзявочую эстэтыку з вульгарызмамі й зьместамі, якія шакуюць. Бо яна распавядае пра гвалт супраць кабет, пра іхныя страхі й трывогі.

Элемэнты іроніі прысутнічаюць і ў творчасьці Эльжбеты Яблоньскай, якая на вэрнісажах часта ладзіць вытанчаныя банкеты. На адной з прэзэнтацыяў у стравы былі ўторкнутыя сьцяжкі з падлікам калёрыяў, а таксама працы, патрэбнай, каб іх спаліць. Мастачка гуляе са стэрэатыпамі, паводле якіх жанчына павінна перадусім карміць іншых (як матка, жонка, хатняя гаспадыня). Сама яна можа толькі гатаваць ежу, а потым падаваць на стол, падсоўваць блізкім, служыць ім. Бо сама ж яна ня можа есьці, трэба дбаць пра фігуру. Ежа — для іншых, а для яе — дыеты, практыкаваньні й нізкакалярыйныя закускі. Гэта іранічны камэнтар на тэму пасылаў, якія ўвесь час адрасуюцца жанчынам у межах папулярнай культуры. У працы «Хатнія гульні» (2002) мастачка, надзяваючы касьцюм Супэрмэна, ператвараецца ў «Супэрмаці», якая сядзіць у сваім каралеўстве — на кухні — з сынам Анткам на каленях. Гэтую карцінку суправаджаюць надпісы: «мыцьцё посуду», «праньне», «гатаваньне» й «хатнія гульні». Такім чынам мастачка б'е па стэрэатыпных ролях маткі, накладзеных на ейныя незьлічоныя абавязкі, па вымогах поп-культуры, а нават і па міце «маці-полькі». Хаця ў касьцюме Супэрмэна Яблоньска прымае позу Мадоны зь дзіцёнкам, іранічна паказваючы, колькі спрэчных шляхоў ідэнтыфікацыі накладаецца на мацярок.

У сваім мастацтве Яблоньска акцэнтуе важныя грамадзкія праблемы, напрыклад, беспрацоўе. Ейны ўзнагароджаны праект «Дапамога», падрыхтаваны на конкурс «Погляды-2003», уяўляў зь сябе аўтэнтычную абвестку, напісаную беспрацоўнай самотнай маткай з Лодзі, якая адчайна шукала працу. Абвестка, якую Яблоньска зьняла недзе на вуліцы, аказалася ўжо неактуальнай. Тады мастачка знайшла іншую беспрацоўную, наняла яе для вышыўкі гэтага ліста й аддала ёй свой ганарар. Паказаны на выставе ліст быў вышыты срэбнымі ніткамі й ляжаў на пашкоджаных банкнотах у сто злотых.

Гульню з сэнсамі поп-культуры распачала Яанна Райкоўска ў працы пад назваю «Задавальненьне гарантаванае» (2000), ствараючы іранічныя аб'екты, якія, быццам камэрцыйныя тавары, рэклямаваліся з дапамогаю разнастайных улётак. Іхнае зьмесьціва, як напісана на

ўпакоўцы, — сьліна, пот і фэрамоны, якія паходзяць зь цела мастачкі. Райкоўска так кажа пра свае дзеяньні: «Калі ўжо я мушу прадавацца (што я ненавіджу), то я пастанавіла прадацца як мага таньней і ніжэй. Проста ахвяраваць сваё цела, як напой у бляшанках»[6]. Такім чынам, мастацтва паказвае найбольш драпежную рысу спажывецкай культуры, якая паступова ператвараецца ў культуру канібалістычную. Канібалізм тут можна разглядаць у сымбалічным сэнсе, як акт, зьвязаны з усё большай прагай валоданьня, спажываньня ўсяго, што ахвярує нам культура. Спажывецтва абвастрае наш голад, стварае нашыя патрэбы, таму мы ўвесь час незадаволеныя й незаспакоеныя. Наш голад (да закупаў новых прадуктаў, інфармацыі, забаваў, ведаў) бесьперапынна ўзрастае. І хаця ўвесь час расьце колькасьць прапанаваных нам выгодаў, яны ня ў стане нас задаволіць. Такая практыка прыводзіць да таго, што мы пачынаем спажываць адно аднаго, і гэта відавочна, сярод іншага, на прыкладзе вобразаў жанчын у поп-культуры, прызначаных менавіта для візуальнага спажываньня. Стратэгію Райкоўскай можна параўнаць са зьяваю culture jamming, апісанай у тым ліку Ганнай Нахэр (сьледам за Наомі Кляйн), «дзе культура (і рэкляма) ёсьць полем гульні, па-другое, ключавымі элемэнтамі гэтай гульні зьяўляюцца пародыя й выкарыстаньне субвэрсіўных іміджаў дзеля зусім іншага пасылу».

Гэтая стратэгія прысутная й у дзеяньнях пэрформанс-групы «Галоўны Судзьдзя» (Караліна Віктар і Аляксандра Кублік). Мастачкі ствараюць поўную напружаньня акцыю, намацваючы межы грамадзкіх канвэнцыяў, якія датычаць цела, а таксама звычаяў, што маюць дачыненьне да мастацтва. Караліна й Аляксандра неаднаразова рабілі адна адной балюча, лупцуючы адна адну, распачынаючы бойку, удараючыся аб бэтонныя сьцены, утыкаючы ў целы іголкі, ладзячы баксэрскі матч, «нараджаючы» курыныя яйкі (што камэнтавала візыт у Польшчу абартатыўнага карабля «Langenort»). Іхныя акцыі прыцягвалі гледачоў, якія рабіліся ўдзельнікамі, часам іх нават прасілі аддаваць мастачкам загады (напрыклад, у тэлеграграме падчас Ночы Мастакоў на тэлеканале «Культура» ў 2005 годзе). А ў адной акцыі гледачы маглі выйграць у лятарэю 12 гадзінаў побыту з мастачкамі (у 2005 годзе ў пабе «Эдэм» у Пётркаве).

Такім чынам, мастачкі рабіліся марыянэткамі ў руках гледачоў, цалкам страчваючы кантроль над эфэктам акцыі. Творы «Галоўных Судзьдзяў» бываюць інтэрпрэтаваныя й у фэміністычным кантэксьце. Яны выкрываюць ролі, прызначаныя жанчынам, іх паняволеньне й аб'ектывізацыю (упрыгажэньне або забаўка ў руках гледача-мужчыны), быццё жанчынай-ежай (як у акцыі 2003 году «Мастацтва безь мяне ня мае сэнсу», у якой мастачкі сталі начынкай хот-догу), навязанае ім прыніжэньне (выяўленае ў лізаньні падлогі або чыіхсьці чаравікаў), а таксама адпаведнасьць патрабаваньням грамадзтва што да выгляду (мастачкі набывалі выгляд лалітак, дзяўчын па выкліку, прастытутак, элегантных сьвецкіх дам або распраналіся да бялізны, дзе-нідзе выступалі аголеныя, закручаныя толькі ў празрыстую плёнку).

У мастацтве постфэмінізму зьяўляюцца іронія, пародыя й пастыш, яны пераплятаюцца з крытычнымі матывамі, якія ўвесь час закранаюць праблемы цела й гвалту.

Крытычныя матывы перадусім характэрныя для Дароты Нязнальскай. Ейная відэаінсталяцыя «Пакута» («Pasja», 2001) уздымала праблему гвалту ў дачыненьні да мужчынскага цела. У працы выкарыстоўвалася падвойнае значэньне тэрміну «пасія», які можна разумець як пакуту й як жарснае самаадданьне. Інсталяцыю суправаджаў відэафільм, які тлумачыў ужываньне гэтага тэрміну й сымбалю крыжа. У фільме быў паказаны мужчына, які трэніруе сваё цела ў спартовай залі. Праца зьвярталася да праблемы «мужнасьці» (адсюль выкарыстаньне вобразу мужчынскіх геніталіяў), якая павінна быць трэніраваная, спрактыкаваная, каб адпавядаць прынятым узорам. Мужчыны, якія сьвядома займаюцца культурыстычнымі практыкамі, тым самым паддаюцца катаваньню, робяць гэта з адданасьцю-пасіяй і часта ў пакутах. Нязнальская ў сваёй працы засяроджвае ўвагу на мужнасьці, якая апісваецца праз супярэчлівыя значэньні — з аднаго боку, зьяўляецца аб'ектам захапленьня, а зь іншага — трывогі й страху. Такім чынам, мастачка паказвае дачыненьні, заснаваныя на гвалце й агрэсіі.

Маладыя мастачкі ангажуюцца й у грамадзкія праекты. Тут варта прыгадаць працу Алекі Поліс, якая адна або з Эвай Маеўскай (у якасьці дуэту «Syreny TV») дакумэнтуе важныя падзеі грамадзкага жыцьця (напрыклад, «Уся наперад, да крайніх правых», а таксама «Рэанімацыя дэмакратыі — Марш Роўнасьці ідзе далей» — фільм, які паказвае варшаўскі мітынг падтрымкі Маршу Роўнасьці ў Познані, брутальна пабіты й разагнаны паліцыяй у 2005 годзе). Ствараючы ангажаванае мастацтва, аўтарка рухаецца між палітычнай і эстэтычнай сфэрамі, паказваючы, як цесна яны зьвязаныя міжсобку. Дэканструюючы схаваныя стасункі ўлады, Палісевіч прапагандуе ідэалёгію, якая суправаджае ейную творчасьць. Гэтая ідэалёгія ставіць на першае месца свабоду й правы чалавека.

Менавіта адкрытасьць стала рысай постфэміністычнага мастацтва. Мастачкі не баяцца адкрыта гаварыць пра балючыя тэмы, закранаюць пытаньні, істотныя ў кантэксьце праблематыкі полу, гвалту або роляў, навязаных культурай.

1 Nie chcę, aby moje ciało służyło państwu. Z Alicją Żebrowską rozmawia Łukasz Guzek // Żywa Galeria. 1998. № 3.

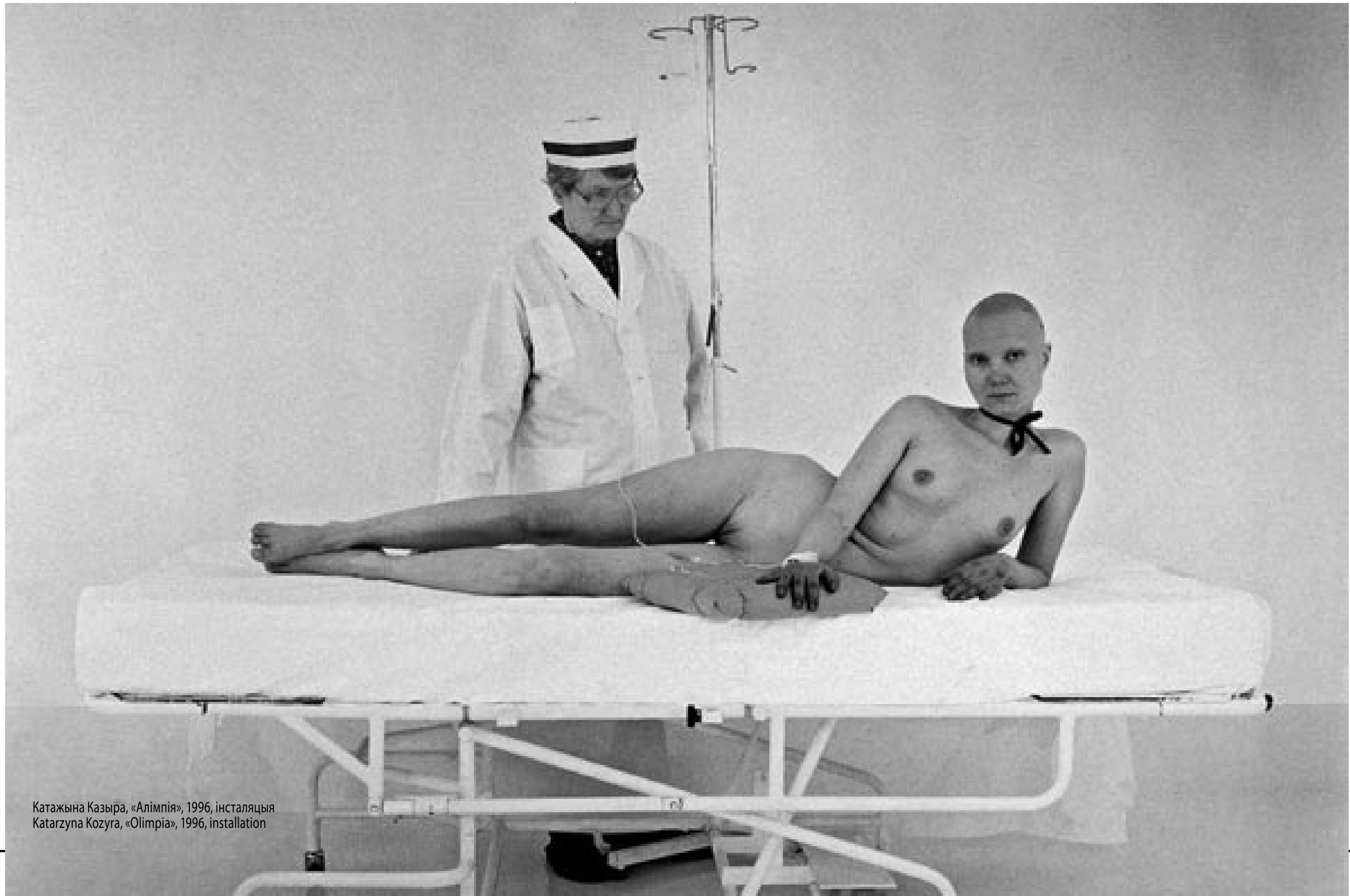
2 Гэтыя вызначэньні ня вельмі ўдалыя. Фэмінізм трэцяй хвалі належыць да гісторыі фэмінізму на Захадзе, дзе 1960-я й 1970-я — гэта другая хваля, а з 1990-х — трэцяя, зьвязаная з выхадам на арэну дачок фэміністак другой хвалі. Гэтыя вызначэньні не пераносяцца на польскую рэчаіснасьць, бо тут не было фэмінізму другой хвалі. «Постфэмінізм» ёсьць акрэсьленьнем, якое азначае хутчэй «канец фэмінізму» пры адначасовым выкарыстаньні ягонага зьмесьціва. Калі вядзецца пра мастацтва, фэміністычныя пастуляты адсоўваюцца тут на другі плян, затое зьяўляецца шмат гульні, іроніі й забавы, а сам пол тут ужо ня ёсьць чымсьці вызначальным. І таму я адважылася на вызначэньне «постфэміністычнае мастацтва».

3 Nacher A. Przygody małej dziewczynki w świecie ponowoczesnym — sposoby bycia // W poszukiwaniu małej dziewczynki / pod red. I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz. Poznań, 2003. S. 41.

4 *Ibidem.* S. 41–42.

5 Выказваньне з каталёгу выставы «Рэлякс» (галерэя «Арсэнал», Беласток, 2001).

6 Rajkowska J. Wystawa Maskarady, IX Festiwal Inner Spaces. Ostatnia kobieta [katalog] / pod red. A. Jakubowskiej. CSW Inner Spaces. Poznań, 2002. S. 16.



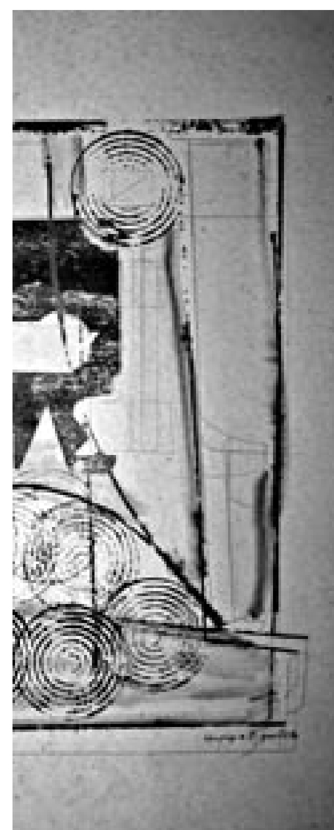
Катажына Казыра, «Алімпія», 1996, інсталяцыя
Katarzyna Kozyra, «Olimpia», 1996, installation



Mack Ryazanov, pt of set «Mixed-media: pneumatic fly-whisk, oil, ink & fly-remains, cardboard», #15/21, 1994
Мак Разанаў, з сэрыі «Зьмешаная тэхніка: пнэўматычная мухабойка, алей, туш і рэшткі мух, кардон», №15/21, 1994

Sztuka feministyczna w Polsce – od feministycznych interwencji do postfeminizmu

Izabela Kowalczyk



Początki sztuki feministycznej w Polsce przypadają na lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku. Jednak ze względu na żelazną kurtynę, a także kultywowanie tradycyjnych wartości sam feminizm jako ruch społeczny i postawa krytyczna był w zasadzie nieobecny. Mimo to pojawiły się artystki, które zaczęły podejmować feministyczną problematykę na gruncie własnej twórczości. Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum zwróciły uwagę na problemy uprzedmiotowienia kobiety, ukazywania jej jako obiektu konsumpcji (w pracy Natalii LL zatytułowanej Sztuka konsumpcyjna z 1972 roku role uległy odwróceniu – tutaj kobieta konsumowała banany, parówki, które można odczytać jako aluzję do męskiego przyrodzenia). Pojawiła się też kwestia fetyszyzacji kobiecego ciała (dotyczyły tego między innymi akcje Ewy Partum, która konfrontowała własną nagość z przestrzenią publiczną). Artystki zaatakowały spojrzenie „męskiego widza" przekształcające ciało kobiety w obiekt służący wizualnej przyjemności. Ów widz został zdemaskowany – na przykład w pracach Marii Pinińskiej-Bereś, w których na stołach zastawionych fragmentami kobiecego ciała zarysowane zostały męskie ręce, lub w pracach z użyciem lustra, gdzie schwytane zostało spojrzenie widza.

W sztuce Natalii LL, Izabelli Gustowskiej, Ewy Kuryluk czy Krystyny Piotrowskiej pojawił się też problem odwzorowywania, bez zbędnych upiększeń i masek, własnego wizerunku. Artystki ujawniły w ten sposób to, co pozostało w sztuce poza sferą widzialności – wizerunek kobiety nieprzystający do powszechnie panującego ideału urody. Ukazały również dramat wywołany procesami starzenia się. Krystyna Piotrowska zwróciła uwagę na zniewolenie kobiet spowodowane dążeniem do osiągnięcia tego ideału za wszelką cenę: poprzez nakładanie masek, poddawanie się operacjom plastycznym i zatracenie przez to własnego „ja" (refleksje nad niemożnością dotarcia do własnego „ja" pojawiły się w sztuce i teorii później).

Trudno jednak w odniesieniu do twórczości tych lat mówić o sztuce feministycznej, były to raczej feministyczne interwencje. Brak zaplecza w postaci teorii feministycznych w tamtym okresie uniemożliwił odczytanie zawartej w tej twórczości krytyki, problemy podjęte przez artystki nie miały raczej swego odzwierciedlenia w rzeczywistości tamtego czasu w Polsce, wreszcie zaś artystki często same odżegnywały się od feminizmu, wybierając bezpieczniejsze pojęcie „sztuka kobiet".



Ważną datą przełomową dla Polski był rok 1989, a więc upadek reżimu komunistycznego i zwrot w stronę kapitalizmu. Następne dziesięciolecie przyniosło jednak nie tylko spełnienie marzeń o wolności, ale również ograniczenia praw kobiet. W 1993 roku został wprowadzony ustawowy zakaz aborcji. Jednocześnie zmniejszono dotację do środków antykoncepcyjnych oraz wstrzymywano lekcje wychowania seksualnego. W Polsce nie są też respektowane prawa wszystkich obywateli, prawa mniejszości do zachowania swej tożsamości oraz prawa do wolności wypowiedzi. Mamy raczej do czynienia ze swoistą dyktaturą większości, która marginalizuje problemy grup mniejszościowych, spychając je w sferę prywatną, dokonując tym samym ich depolityzacji. Przedstawienie problematyki grup dyskryminowanych, mniejszościowych poprzez sztukę krytyczną odgrywa niezwykle ważną rolę osadzenia jej w sferze publicznej. Jednak ta sztuka napotyka na próby blokowania i cenzury, czego przykładem były wielokrotne ataki na sztukę Katarzyny Kozyry i kilkukrotna cenzura jej pracy zatytułowanej Więzy krwi (1995). W latach dziewięćdziesiątych pojawiło się więcej takich aktów cenzury, a następna dekada rozpoczęła się pierwszym w Polsce procesem, w którym na ławie oskarżonych za obrazę uczuć religijnych zasiadła artystka, Dorota Nieznalska, za pracę zatytułowaną Pasja (2001). Nieznalska została ostatecznie uniewinniona dopiero w 2009 roku.

Sztuka krytyczna zaczęła ujawniać system ograniczający wolność osobistą, ukazując jednocześnie niedostatki demokracji w Polsce. Poddała analizie mechanizmy ubezwłasnowolnienia ciała przez współczesną kulturę. Artyści zaczęli operować podobnymi środkami formalnymi, jakie możemy odnaleźć w kulturze popularnej, zaczęli symulować jej mechanizmy. Swoją twórczością sprawili, że widoczne stały się mechanizmy dyscyplinowania ciała, dostosowywania go do nieosiągalnych ideałów, ucieleśniania ról płciowych.

Nie tylko o ciało jednak w tej sztuce chodzi. Stało się ono podstawowym obszarem artystycznych dyskusji na temat tożsamości człowieka. Artystki i artyści poddali analizie stany fizycznej egzystencji, takie jak seksualność, choroba i śmierć, tym samym sztuka zaczęła naruszać współczesne obszary tabu. Artyści podali też w wątpliwość podział naszej tożsamości na duchową i fizyczną oraz podział ciała na powierzchnię i wnętrze. Ukazywali człowieka, którego podmiotowość warunkowana jest przez fizyczność, ale również jako jednostkę poddaną mechanizmom władzy. Pokazali, jak to, co określane jest jako „uniwersalne", staje się czynnikiem wykluczającym wszelkie nienormatywne formy tożsamości, a zarazem jak to, co prywatne, uchodzące za najbardziej osobiste, ulega manipulacjom, poddane jest kontroli władzy.

Pojęcie władzy, na które kieruje uwagę sztuka krytyczna, jest bliskie określeniu Michela Foucaulta. Jego teorie pokazują, że istnieją różne rodzaje władzy, jak na przykład ta związana bezpośrednio z wiedzą, że ograniczenia dyktowane przez władzę tkwią także w nas samych, że nie jesteśmy w stanie od tych mechanizmów uciec.

Niemały wpływ teoria Foucaulta wywarła na twórczość Zofii Kulik (między innymi Gotyk Między-Narodowy, Wszystkie pociski są jednym pociskiem), gdzie w ornamentalne struktury, ukształtowane na wzór mozaik, perskich dywanów, gotyckich okien czy ołtarzy, wpisane zostało nagie ciało mężczyzny (modelem był najczęściej artysta – Zbigniew Libera). Sztuka ta staje się w ten sposób metaforą poddania człowieka strukturom władzy. Najważniejsze w twórczości Kulik wydaje się pytanie o granice naszego zniewolenia. Czy w tak ściśle ustrukturalizowanym świecie możliwa jest jeszcze wolność jednostki? Całkowite ubezwłasnowolnienie człowieka występuje w porządkach totalitarnych – i to w nich artystka dostrzega największe niebezpieczeństwo. Dążą one do zawładnięcia całym człowiekiem – jego ciałem i świadomością. Opanowują go tak, że przestaje być świadomy swego uzależnienia. Jednak niebezpieczeństwo nie leży tylko w porządkach totalitarnych, niesie je każdy układ władzy. Zofia Kulik w jednej ze swych wypowiedzi wyraża niemoc wobec siły, której stale była podporządkowana, wobec „młotkowania", jakiemu była poddawana. Wyjściem z tej sytuacji może być jej opisanie, ujawnienie mechanizmów działania siły, wydobycie jej struktur ze sfery

niewidzialności. Takiego opisu dokonuje Zofia Kulik, ukazując ludzkie życie poprzez dekoracyjne, uporządkowane wzory tabloidów struktury organizujące, które kryją w sobie współczesne systemy i instytucje władzy. Jednocześnie odsłania wpisany w nie, a zarazem niemal całkowicie zneutralizowany, ich fallocentryczny charakter.

Problem mechanizmów władzy, które działają w nas samych, pojawił się też w sztuce Katarzyny Kozyry. Jej prace: Olimpia (1996), obie Łaźnie (1997, 1999), ujawniły strategie wykluczenia obecne w naszej kulturze. Artystka kieruje uwagę odbiorcy na problem widzialności i niewidzialności określonych typów ciał, analizuje też obecne w kulturze wizualnej konstrukcje spojrzenia i struktury władzy. Zmusza nas do zastanowienia się, dlaczego tak trudno nam oglądać stare ciała, ich fizjologiczne aspekty, dlaczego przyjmujemy, że obrazy te stanowią swego rodzaju tabu, że nie wolno pokazywać starości, brzydoty, choroby. Kozyra pokazuje w swej sztuce różne ciała: piękne i brzydkie, młode i stare, chude i grube, chciałoby się powiedzieć: ciała takie, jakie są naprawdę, bez upiększeń i idealizacji. Jednak prace Kozyry odsłaniają nie tyle same ciała, ile mechanizmy nadawania ciałom znaczeń, ciała jako kulturowe konstrukcje. Katarzyna Kozyra, przedstawiając odmienną budowę łaźni kobiecej i męskiej, ujawnia też konstrukcje związane z płcią, utożsamienie kobiet z obszarem prywatnym, a mężczyzn z obszarem publicznym i wynikające z tego, narzucone kulturowo, różne formy zachowań. Kozyra ukazuje, że płeć biologiczna, samo ciało są konstrukcjami. Pokazuje, że znaczenia ciała są konstruowane nie tyle przez samą anatomię (Butler: nie ma biologii bez kultury), ale przez psychiczne i społeczne relacje, które określają ciało i biologię. A zatem zarówno płeć kulturowa, jak i różnica płciowa jest konstrukcją znaków i kodów społecznych.

Ta konstruowalność ciała i płci została najpełniej przedstawiona w Łaźni II (1999). Artystka, wchodząc do łaźni męskiej, w „męskim" ciele podważyła oczywistość podziału płciowego zorganizowanego poprzez biologiczną różnicę. Biologia nie jest już dla niej przeszkodą w przekroczeniu tego podziału, wystarczy skonstruować swoje ciało tak, by odpowiadało zewnętrznym oznakom przeciwnej płci. Niebezpieczeństwo maskarady oraz radykalny gest przyczepienia sobie fallusa pokazały właśnie ową konstruowalność ciała i różnicy płciowej. Jej gest staje się w ten sposób społecznie niebezpieczny, podważa bowiem społeczne podziały i odwraca relacje władzy.

Problem kobiecej seksualności, sposobów jej definiowania i ukazywania jest tematem prac Alicji Żebrowskiej, przede wszystkim instalacji zatytułowanej Grzech Pierworodny (1994) oraz towarzyszących jej fotografii pod tytułem Narodziny Barbie. Artystka wskazała na siłę mitów związanych z kobiecą seksualnością postrzeganą jako grzech oraz współczesnych mitów piękna reprezentowanych przez lalkę Barbie. Grzech pierworodny prezentuje bunt kobiety, niezgodę na traktowanie seksualności jako grzesznej. Artystka pokazuje też, jak bardzo ambiwalentny jest w naszej kulturze stosunek do kobiecej seksualności. Kobieta ukazywana jest jako uwznioślona, wzbudzająca pożądanie, ale jednocześnie jej seksualność kojarzona jest z grzechem. Ponadto w sferze reprezentacji zostaje zepchnięta w obszar zakazany – w sferę pornografii, definiowanej jako coś nieoficjalnego, zakazanego, ciemnego, brudnego. Obraz genitaliów nie mógł być obecny w sztuce, będącej domeną przedstawiania tego, co oficjalne (widzialne, otwarte). Seks i seksualność natomiast przypisane zostały do sfery prywatnej i funkcjonują jako niewidzialne. Artystka swą pracą przełamuje ten schemat, włącza do obszaru sztuki „obscenę", to, co było z niej wykluczone, i mimo że korzysta z metod bliskich pornografii, przełamuje także ten wzorzec, wyeliminowana jest tu bowiem wizualna przyjemność oglądania, przeciwnie – obraz Żebrowskiej niepokoi, przeraża, wzbudza odrazę. Dochodzi tu do zderzenia różnych konstrukcji kobiecej seksualności: jako spełniania męskich potrzeb oraz jako czegoś przerażającego, wzbudzającego lęk, jako czegoś grzesznego, przy czym podlegającego kontroli i mechanizmom władzy, a także jako intymnego doświadczenia przyjemności.

Dodatkowych znaczeń Grzech Pierworodny nabiera poprzez odniesienie do polskiego kontekstu, gdzie kobieca seksualność jest obiektem politycznych manipulacji. Tę złożoną perspektywę przyjmuje także sama Żebrowska, mówiąc: „Seks, który ja pokazuję, dotyczy istoty przeżyć kobiety. Jednocześnie jest polityczny" .

Żebrowska eksploatuje też inne formy płciowości, na użytek sztuki tworzy nowe rodzaje. W pracy Onone. A World after the World (1995–1997) artystka kreuje utopię świata, gdzie rozróżnienie na dwie płci zanika. Żebrowska przekracza w ten sposób dualistyczny podział płci, poszukuje też transgresywnych ciał, które według Butler osłabiają układ władzy oparty na binarnym podziale. Ma tu miejsce dowolne konstruowanie swego ciała i płci – następuje więc realizacja jednej z cybernetycznych utopii o nowym pojmowaniu tożsamości, gdzie zanikają dawne podziały, zmieniają się też znaczenia ciała, a istotną rolę zaczyna pełnić ciało-maszyna.

Kozyra i Żebrowska jako pierwsze podjęły się odwracania ról, negowania utartych podziałów, przekraczania granic płci. Ten przełom można określić jako przejście do następnego etapu sztuki feministycznej, a więc feminizmu trzeciej fali czy też postfeminizmu (choć trzeba pamiętać o problematyczności tych określeń w kontekście polskiej sytuacji). Przedstawicielki postfeminizmu podejmują problem „rzeczywistości form hybrydycznych, nawet już nie podszytych ironią, ale wprost w niej zakorzenionych" . Można mówić również „o grze przedstawień [...], o rozlicznych maskach, maskach genderowych, grze wielu tożsamości o płynnych granicach, o zabawie w konstruowanie tożsamości niemal na życzenie, z tego, co jest pod ręką, z kiczowatych, kiepsko wykonanych elementów, które – po skonstruowaniu – tworzą wyrafinowaną formę zupełnie czegoś nowego" . W sztuce postfeminizmu dominuje gra znaczeniami, zawieranie sprzecznych informacji, zabawa w konstruowanie nowych tożsamości, ironia wobec stereotypów. Wątki te kontynuowane są w najnowszych pracach Katarzyny Kozyry, która wciąż bawi się sprzecznymi atrybutami płciowymi, podając w wątpliwość najbardziej oczywiste podziały (przede wszystkim w cyklu W sztuce marzenia stają się rzeczywistością, 2003–2006). Podobnie Alicja Żebrowska tworzy kolejne prace z cyklu Kiedy inny staje się swoim (1999–2002) z modelem/modelką, który/która staje się obiektem przyjemności wizualnej, a jego/jej niejednoznaczna tożsamość płciowa wprowadza widza w ambiwalentną sytuację, podważając oczywistość binarnych identyfikacji płciowych i seksualnych. Obie artystki, dokonując przemieszania kodów, wskazują na potrzebę odejścia od myślenia w kategoriach dualizmu płciowego, projektują tożsamość, a zarazem samą seksualność jako continuum najróżniejszych ról i atrybutów płciowych. Tworzenie sprzecznych tożsamości uwidacznia się również w sztuce Marty Deskur, Moniki Zielińskiej czy Katarzyny Górnej. W ich pracach dziewice są ciężarne, sacrum religijnych scen miesza się z profanum prywatności i cielesności określonych osób. Inna artystka, Barbara Konopka, powołuje do życia cyborga, postać tyleż przerażającą, co metaforyczną, będącą symbolem nowej, rozproszonej tożsamości.

Tym, co charakterystyczne w sztuce powstającej na przełomie dekad, jest również zwrot w stronę kultury popularnej, przenikanie się znaczeń pomiędzy nią a sztuką, stosowanie strategii symulacji. Sztuka części młodszych artystek pozbawiona jest siły ciężkości sztuki krytycznej. Staje się lekka jak sama kultura popularna, choć pod tą lekkością ukrywają się często poważne pytania i subwersywne treści. Julita Wójcik deklaruje, że nie chce patetycznych sytuacji, że sztuka powinna być przyjemna . Dlatego też pojawia się charakterystyczna dla postfeminizmu czy wręcz feminizmu dziewczyńskiego ironia i zabawa. Wójcik wprowadza w obszar sztuki to, co było w niej wcześniej nieobecne, gdyż uznane zostało za zbyt trywialne, zwyczajne. Pojawia się u niej codzienność, którą sytuowano jako biegun wielkiej sztuki. Pielenie ogródka, szydełkowanie, obieranie ziemniaków czy cebuli to tematy jej akcji. Wprowadza ona do twórczości w ten sposób dotykalną rzeczywistość (na przykład nić z prującej się sukienki), ingeruje w otaczający nas świat (zadaniem kobiet było „upiększanie" rzeczywistości, co czyni artystka, na przykład sadząc kwiatki w jakiejś wybranej przez siebie przestrzeni miasta). Te wszystkie typowo kobiece czynności zostają wykorzystane i zamienione na to, co zabawne, przyjemne i beztroskie. To zabawa dziewczynki, która postępuje na przekór: w dobie feminizmu jak porządna gospodyni domowa obiera ziemniaki (2001), w dodatku miejscem tej akcji była Zachęta – instytucja, która przecież służyć ma utrwalaniu naszego narodowego dziedzictwa. Ale czy obieranie ziemniaków może mieścić się w kategorii narodowego dziedzictwa? W ten sposób akcja oprócz zawartej w niej ironii zyskała wymiar wręcz feministyczny. Można ją bowiem powiązać z problemem transgresywności kobiety-artystki, która jeszcze w XIX wieku, aby stać się artystką, musiała zaprzeczać definicji „kobiecości", gdyż tworzenie było przynależne mężczyznom, to oni byli twórcami wielkiej sztuki. Kobiety zajmowały się przede wszystkim domem, żywieniem innych i upiększaniem rzeczywistości. W sztuce mogły jedynie pełnić rolę muz i obiektów przedstawienia.

Warto jednakże zadać pytanie, czy współczesne artystki nie muszą już zmagać się ze stereotypami, czy mogą funkcjonować w świecie wolnym od dyskryminacji? Warto wskazać tu na pracę Anny Okrasko prezentowaną w 2003 roku w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na różowo pomalowanych ścianach pojawiły się cytaty z wypowiedzi wykładowców i studentów dyskredytujące artystki, na przykład: „Jeżeli założymy, że istnieje sztuka mężczyzn i sztuka kobiet, okazuje się, że w malarstwie istnieje tylko jedna płeć – męska"; „Kobieta posiada naturalne predyspozycje do smażenia kotletów. Można powiedzieć, że ten kotlet jest w niej zakodowany"; „Na ASP nie ma miejsca dla zakompleksiałych panienek, które płaczą po każdej korekcie"; „Żeby pani spróbowała tak po męsku to narysować"' „Malarki to żony dla malarzy" itd.

Julitę Wójcik i Annę Okrasko łączy odwoływanie się do dziewczęcej estetyki, posługiwanie się kolorem różowym i przedmiotami kojarzącymi się z dzieciństwem. Ta estetyka obecna jest również w sztuce Basi Bańdy, której prace wykonywane są na szydełku lub haftowane, a dominującym kolorem jest róż. Towarzyszą im napisy wykonane są niezręcznym, jakby dziecięcym, pismem. Artystka wyraźnie odwołuje się do Marii Pinińskiej-Bereś, a w swej sztuce łączy przewrotnie estetykę dziewczęcą z wulgaryzmami oraz szokującymi treściami. Opowiada bowiem w swych pracach o przemocy wobec kobiet, ale również o ich lękach i obawach.

Elementy ironii obecne są też u Elżbiety Jabłońskiej, która na wernisażach często przygotowuje wykwintne uczty. Na jednej z prezentacji w poszczególne dania wpięte były chorągiewki z wyliczeniem ilości kalorii oraz pracy potrzebnej na ich spalenie. Artystka podejmuje grę ze stereotypami, według których kobieta powinna przede wszystkim karmić innych (jako matka, żona, pani domu). Sama może tylko szykować jedzenie, a potem podawać do stołu, podsuwać najbliższym jedzenie, usługiwać im. Przecież sama nie może jeść, musi bowiem dbać o linię. Jedzenie jest dla innych, dla niej zaś – pozostają diety, ćwiczenia oraz niskokaloryczne przekąski. To ironiczny komentarz na temat komunikatów, jakie wciąż kierowane są do kobiety w ramach kultury popularnej. Z kolei w pracy Gry domowe (2002) artystka, przybierając kostium Supermana, zamienia się w „Supermatkę", siedzącą w swym królestwie – a więc w kuchni, z synem Antkiem na kolanach. Temu obrazowi towarzyszą napisy: „zmywanie", „pranie", „gotowanie" oraz „gry domowe". Artystka uderza w ten sposób w stereotypowe role matki, nakładane na nią niezliczone obowiązki, oczekiwania kultury popularnej, a nawet w mit „matki Polki". Choć w kostiumie Supermana Jabłońska przybiera pozę Madonny z dzieciątkiem, wskazując ironicznie na to, ile sprzecznych tropów identyfikacji nakłada się na oczekiwania wobec matek.

Jabłońska w swojej sztuce akcentuje też ważne problemy społeczne, jak np. bezrobocie. Jej nagrodzony projekt pt. „Pomaganie" (przygotowany na konkurs „Spojrzenia 2003") przedstawiał autentyczny list-ogłoszenie napisane przez proszącą o pracę, zdesperowaną bezrobotną kobietę z Łodzi, samotnie wychowującą dziecko. Mimo że ogłoszenie, które artystka znalazła gdzieś na ulicy, okazało się już nieaktualne, Jabłońska znalazła inną bezrobotną, której dała pracę, tzn. zatrudniła do wyhaftowania tego listu i przekazała jej własne wynagrodzenie. Prezentowany na wystawie list był wyhaftowany srebrnymi nićmi i leżał na zniszczonych stuzłotowych banknotach.

Grę ze znaczeniami kultury popularnej podjęła Joanna Rajkowska w pracy zatytułowanej Satysfakcja gwarantowana (2000), tworząc ironiczne obiekty, które są niczym przedmioty komercyjne

reklamowane przez różnego rodzaju ulotki. Ich zawartość to – jak głoszą napisy na opakowaniu – ślina, pot, feromony pochodzące z ciała artystki. Rajkowska tak mówi o swoich działaniach: „Skoro muszę się sprzedawać, czego nienawidzę, to postanowiłam sprzedać się jak najniżej, jak najtaniej. Po prostu oferować własne ciało na sprzedaż, w formie najbardziej fajnej, czyli napoju w puszkach" . Artystka ukazuje w ten sposób najbardziej drapieżny rys kultury konsumpcyjnej, która przekształca się z wolna w kulturę kanibalistyczną. Kanibalizm rozpatrywać można w sensie symbolicznym jako akt związany z pragnieniem posiadania wciąż więcej, konsumowania wszystkiego, co oferuje nam kultura. Konsumpcjonizm podsyca bowiem nasz głód, kreuje nasze potrzeby, dlatego wciąż nie jesteśmy usatysfakcjonowani i zaspokojeni. Nasz głód (kupowania nowych produktów, informacji, rozrywki, wiedzy) wciąż wzrasta. I choć narasta ilość oferowanych nam dóbr, nie są one nas w stanie zaspokoić. Praktyka ta prowadzi do tego, że zaczynamy konsumować siebie nawzajem, co widać między innymi na przykładzie obrazów kobiet w kulturze popularnej – przeznaczonych właśnie do wizualnej konsumpcji. Strategię Rajkowskiej można porównać do zjawiska culture jamming, opisanego między innymi przez Annę Nacher (za Naomi Klein), „gdzie kultura (a więc i reklama) jest polem gry, po drugie kluczowym elementem tej gry jest parodia i wykorzystanie subwersywnych wizerunków dla zupełnie innego komunikatu" .

Strategia ta obecna jest również w działaniach performance grupy Sędzia Główny (Karolina Wiktor i Aleksandra Kubiak). Tworzą one pełne napięcia akcje, badając granice konwencji społecznych, przyzwyczajeń dotyczących ciała, a także przyzwyczajeń dotyczących sztuki. Artystki niejednokrotnie zadawały sobie wzajemnie ból, smagając się pejczami, bijąc się, obijając o betonowe ściany, wbijając w swe ciała igły, aranżując bokserski mecz, „rodząc" kurze jajka (co towarzyszyło wizycie w Polsce aborcyjnego statku Langenort). Ich akcje angażowały widzów, którzy stawali się uczestnikami tych wydarzeń, niekiedy proszeni byli o wydawanie poleceń artystkom (jak na przykład w telewizyjnym programie podczas Nocy Artystów w TVP Kultura w 2005 roku), w jednej akcji mogli zaś wygrać w konkursie w lotki spędzenie z nimi 12 godzin (w 2005 roku w pubie Eden w Piotrkowie).

Autorki stawały się tym samym marionetkami w rękach widzów, wyzbywając się całkowitej kontroli nad efektem akcji. Prace Sędzin Głównych interpretowane bywają między innymi w kontekście feministycznym jako obnażające role narzucone kobietom, ukazujące ich uprzedmiotowienie (bycie ozdobą czy zabawką w rękach widza-mężczyzny), wskazujące na bycie kobietą do zjedzenia (jak w akcji z 2003 roku – „Sztuka beze mnie nie ma sensu", w której artystki stały się nadzieniem hot-doga), narzucane im poniżenie (wyrażone poprzez zlizywanie podłogi lub lizanie czyichś butów) oraz konieczność dostosowywania się do wymogów dotyczących wyglądu (artystki przyjmowały wygląd lolitek, call girls, dziwek, eleganckich dam do towarzystwa, albo rozbierały się do bielizny, tudzież występowały nagie, owinięte jedynie przezroczystą folią).

W sztuce postfeminizmu pojawiają się ironia, parodia i pastisz, przeplatają się one z wątkami krytycznymi, współtowarzyszą sztuce, która dotyka wciąż problemu ciała i przemocy.

Wątki krytyczne wyraźne są przede wszystkim u Doroty Nieznalskiej. Jej wideoinstalacja Pasja (2001) podejmowała problem przemocy wobec męskiego ciała. Praca odnosiła się do podwójnego znaczenia terminu „pasja", którą można rozumieć jako mękę oraz jako poświęcenie się czemuś, oddanie się czemuś właśnie „z pasją". Instalacji towarzyszył film wideo, który wyjaśniał użycie tego terminu oraz symbolu krzyża. Film przedstawiał mężczyznę, który trenuje swoje ciało na siłowni. Znaczenia tej pracy odwoływały się do problemu „męskości" (stąd przywołanie obrazu męskich genitaliów), która musi zostać wytrenowana, wyćwiczona, by sprostać obowiązującym wzorcom. Mężczyźni, którzy świadomie poddają się praktykom kulturystycznym, tym samym poddają swoje ciało torturom, robią to z oddaniem-pasją i często w męce. Nieznalska w swojej sztuce skupia uwagę na męskości, która opisywana jest poprzez sprzeczne znaczenia – z jednej strony jest powodem fascynacji, a z drugiej – lęku i strachu. Artystka pokazuje bowiem relacje, które oparte są na przemocy i agresji.

Młode artystki angażują się również w projekty społeczne. Warto tu wspomnieć prace Aleki Polis, która samodzielnie, albo z Ewą Majewską (jako duet Syreny TV), dokumentuje ważne wydarzenia z życia społecznego (na przykład Cała naprzód ku skrajnej prawicy oraz Reanimacja demokracji – Marsz Równości idzie dalej – film ukazujący warszawski wiec poparcia dla zakazanego i brutalnie rozbitego przez policję Marszu Równości w Poznaniu w 2005 roku). Tworząc sztukę zaangażowaną, artystka porusza się pomiędzy sferą artystyczną a polityczną, wskazując na to, jak bardzo są one ze sobą powiązane. Dekonstruując ukryte stosunki władzy, Polisiewicz ujawnia towarzyszącą jej twórczości ideologię, stawiającą na pierwszym miejscu wolność i prawa człowieka.

To właśnie otwartość stała się cechą sztuki postfeministycznej. Artystki nie obawiają się mówić wprost o tym, co bolesne, poruszają problemy tak bardzo istotne w kontekście problematyki płci, przemocy czy ról narzucanych przez kulturę.

---

1 Zob.: J. Butler, Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, New York, London 1990.

2 Nie chcę, aby moje ciało służyło państwu. Z Alicją Żebrowską rozmawia Łukasz Guzek, „Żywa Galeria" 1998, nr 3.

3 Te określenia nie są zbyt szczęśliwe. Feminizm trzeciej fali odnosi się do historii feminizmu na Zachodzie, gdzie lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte to druga fala, a od lat dziewięćdziesiątych – trzecia, związana z wejściem na arenę działań córek feministek drugofalowych. Określenia te nie mają przełożenia na sytuację polską, gdyż nie było tu feminizmu drugiej fali. Postfeminizm jest natomiast określeniem oznaczającym raczej „koniec feminizmu", przy jednoczesnym czerpaniu z jego treści. Jeśli chodzi o sztukę, feministyczne postulaty zostają w niej odsunięte na plan dalszy, pojawia się dużo gry, ironii i zabawy, a sama płeć nie jest już niczym pewnym. I dlatego zdecydowałam się na użycie określenia „sztuka postfeministyczna".



4 A. Nacher, Przygody małej dziewczynki w świecie ponowoczesnym – sposoby bycia, [w:] W poszukiwaniu małej dziewczynki, pod red. I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, Poznań 2003, s. 41.

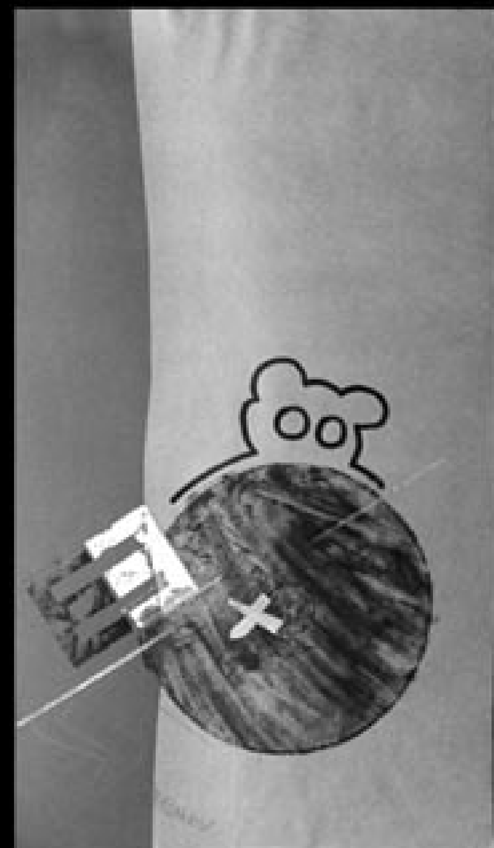
5 Ibidem, s. 41–42.

6 Wypowiedź z katalogu wystawy Relaks, pod red. Ł. Gorczycy, Galeria Arsenał, Białystok 2001.

7 J. Rajkowska, Wystawa Maskarady, IX Festiwal Inner Spaces. Ostatnia kobieta [katalog], pod red. A. Jakubowskiej, CSW Inner Spaces, Poznań 2002, s. 16.


Mack Ryazanov, project «Oldschool fingerprints», 2005
Мак Разанаў, праект «Адбіткі пальцаў Старой школы», 2005





Лякальныя калекцыі сучаснага мастацтва у Польшчы



Tonia Slabodchikova, project «Life is short», 2010
Тоня Слабодчыкава, праект «Жыцьцё кароткае», 2010


pARTisan
An Actual
18
STOP

Марта Рычкоўска
Лякальныя калекцыі сучаснага мастацтва ў Польшчы



Dzięki uprzejmości Galerii «Arsenał»

У 2004 годзе польскае Міністэрства культуры стварыла праграму «Знакі часу». Ідэяй тагачаснага кіраўніка міністэрства Вальдэмара Дамброўскага было фармаваньне рэгіянальных калекцыяў, якія ў будучыні меліся стаць зародкам установаў, што займаліся б найноўшым мастацтвам. Калекцыі ствараліся лякальнымі Таварыствамі заахвочваньня мастацтва (Zachęty Sztuk Pięknych), якія знаходзяцца ў Аполі, Беластоку, Гданьску, Зялёнай Гуры, Катавіцах, Кельцах, Кракаве, Лодзі, Любліне, Ольштыне, Познані, Уроцлаве, Торуні, Чэнстахове й Шчэціне.

Стваральнікі праграмы «Знакі часу» абапіраліся на традыцыі Таварыстваў заахвочваньня мастацтва XIX ст. (адсюль скарочаная й гутарковая назва «Захэнта» (zachęta — заахвочваньне)). Ідэя фармаваньня рэгіянальных збораў мастацтва паўстала з францускага ўзору. У 1983 годзе тамтэйшае Міністэрства культуры й мастацтва стварыла 22 рэгіянальныя фонды сучаснага мастацтва (Fonds Regional d'Art Contemporain — FRAC). Іхнымі мэтамі былі заахвочваньне, падтрымка й прапаганда сучаснага мастацтва, а таксама збіраньне калекцыяў. Такім чынам яны цягам доўгіх гадоў стварылі ўласныя, часта вельмі цікавыя зборы, якія не замыкаліся ў сьценах установаў, а ўвесь час езьдзілі па сьвеце. Польская ідэя стварэньня рэгіянальных Захэнтаў зьвязвалася зь мясцовым кантэкстам. Як піша Паўліна Зарэмбска, «націск быў пастаўлены перадусім на пераадоленьне шматгадовага занядбаньня ў сфэры калекцыянаваньня сучаснага мастацтва. Прамоцыя мастацтва была таксама надзвычай патрэбная хаця б з прычыны недахопаў у інстытуцыянальнай базе, якіх не існавала ў Францыі. Стымулам да фармуляваньня праграмы «Знакі часу» былі й хібы ў візуальнай адукацыі, а таксама малая колькасьць галерэяў сучаснага мастацтва. Галоўную ідэю праграмы мы акрэсьлілі як «вяртаньне й аднаўленьне сучасных дачыненьняў *мастак — ягоны твор — грамадзянін*»[1]. Калекцыі, якія паўсталі ў выніку дзеяньня праграмы «Знакі часу», існуюць дагэтуль, нягледзячы на тое, што праграма ўжо не рэалізуецца. Кожная з калекцыяў мае ўласную спэцыфіку, залежную ад лякальнай палітыкі й разуменьня сваёй ролі ў фармаваньні мастацкага мэцэнацтву, у прапагандзе сучаснага польскага мастацтва. Прымаючца й рашэньні пра лякалізацыю будучых сядзібаў, спробы больш стабільнага засяленьня лякальных Захэнтаў. Сайт www.artkontakt.pl прэзэнтуе ўсе калекцыі ў лічбавым фармаце, дзякуючы чаму выразна выяўляюцца іхныя самабытнасьць і спэцыфіка.

Падляскае Таварыства заахвочваньня мастацтва ў Беластоку сабрала адну з самых зьменлівых калекцыяў, якая шпарка папаўняецца й зьяўляецца баромэтрам развіцьця актуальнага мастацтва. Пачатак калекцыянаваньня сучаснага мастацтва ў Беластоку зьвязаны зь Бюро мастацкіх выставаў, якое працавала ажно з 1965 году. Першая калекцыя была названая «Тры плыні. Рэалізм — Мэтафара — Геамэтрыя» (у яе зьбіраньні ўзяла ўдзел Бажэна Кавальска, дасьледчыца паваеннага мастацтва, аўтарка шматлікіх публікацыяў, спэцыялістка па геамэтрычнай абстракцыі). Пасьля зьмены палітычнага ладу дырэктаркай установы стала Моніка Шэўчык. Гэта быў пераломны момант для беластоцкіх збораў сучаснага мастацтва. З 1990 году Моніка Шэўчык стварае аўтарскую Калекцыю II галерэі «Арсэнал». Працы для калекцыі зьбіраліся нават тады, калі нацыянальныя музэі ў Польшчы занядбалі калекцыянаваньне й дакумэнтаваньне найноўшага мастацтва. На аснове Калекцыі II і паўстала Падляскае таварыства заахвочваньня мастацтва. Калекцыю II шматразова паказвалі на выставах у Польшчы (Нацыянальны музэй у Шчэціне, Дзяржаўная галерэя мастацтваў у Сопаце, галерэя «Хроніка» ў Бытаме), а таксама ў Страсбуры. У калекцыі знаходзяцца працы, істотныя для найноўшага польскага мастацтва — Кшыштафа Чарвінскага, Катажыны Казыры, Мікалая Смачыньскага, відэафільмы Юзэфа Рабакоўскага з памежжа 1980–90-х гадоў, праекты Дароты Нязнальскай, Зьбігнева Лібэры, Эльжбэты Яблоньскай, Конрада Кузышына. Падляскае таварыства заахвочваньня мастацтва, створанае ў 2004 годзе, у значнай ступені спрычынілася да ўзьнікненьня й далейшага развіцьця беластоцкай калекцыі. Сярод мастакоў падляскай Захэнты зьявіліся такія творцы, як Лаўра Павэла, Юліта Вуйцік, Моніка Сасноўска, Ян Сімон, Оскар Давіцкі, Ганна Мольска, Куба Банкоўскі, Мацей Курак, Малгажата Маркевіч, Робэрт Кусьміроўскі. Калекцыя, што знаходзіцца ў Падляскім таварыстве заахвочваньня мастацтва, адлюстроўвае мастацкія тэндэнцыі пасьля 2000 году, улучаючы працы творцаў маладога пакаленьня, дэбюты якіх прыпалі на канец 1990-х і пачатак XXI стагодзьдзя.

Паважную калекцыю найноўшага мастацтва сабрала й лодзінская Захэнта. Фармаваньне гэтай калекцыі зьвязанае з гістарычным і культурным кантэкстам Музэю мастацтваў у Лодзі. У міжваенныя гады Ўладзіслаў Стшэміньскі разам з групай «а.г.» падаў заяву пра стварэньне першай



Dzięki uprzejmości Galerii «Arsenał»

міжнароднай калекцыі сучаснага мастацтва ў аддзел культуры й асьветы гарадзкога магістрату Лодзі. Тады й была створаная Галерэя сучаснага мастацтва (у гарадзкім Музэі гісторыі мастацтва імя Юліяна й Казімера Барташэвічаў), якая лічыцца адной зь першых у сьвеце сталых музэйных экспазыцыяў мастацкага авангарду. Гэта быў пачатак зьбіраньня калекцыі лодзінскага музэю. У наступныя гады калекцыю ўзбагачалі новыя творы, у тым ліку й з калекцыяў Матэвуша Грабоўскага й Ёзэфа Бойса.

Своеасаблівасьць лодзінскай Захэнце надала выключнасьць калекцыі Музэю мастацтваў у сусьветным маштабе, а таксама той факт, што ў 1977 годзе тут паўстаў першы ў Польшчы аддзел фатаграфіі й новых мэдыяў. Мэтаю Захэнты ёсьць стварэньне дадатковай калекцыі, якая вяла б дыялёг з ужо наяўнай. Гэты дакладна сфармаваны кантэкст меў істотны ўплыў на падбор аўтараў, якія выкарыстоўвалі прасторавыя й гукавыя формы й магчымасьці лічбавых тэхналёгіяў. Зьбіраліся й творы, якія выразна апэлююць да месцаў і падзеяў, зьвязаных з Лодзьдзю. Лодзінскую калекцыю ствараюць працы, якія фармуюць канон польскага мастацтва на парозе XXI стагодзьдзя. Можна выразна прасачыць працэс адыходу ад выяўленчай і скульптурнай матэрыяльнасьці на карысьць эфэмэрыстычнай прыроды новых мэдыяў. Ён відавочны дзякуючы ўмеламу зьмешваньню твораў з памежжа клясычных тэхнік з памежжам фатаграфіі, інсталяцыі й відэа. Пра жыцьцяздольнасьць мастацтва сьведчыць непасрэднасьць ягонага ўзьдзеяньня, вынікам чаго зьяўляюцца нешматлікія невыяўленчыя творы, якія канцэнтруюцца на крытычнай рэвізіі сродкаў і дасьледаваньні іхнага дапасаваньня да сучаснасьці (Магдалена Москва, Томаш Цяцерскі, Рышард Васько). Мастакі ў сваіх працах ствараюць пэрцэпцыю розных узроўняў рэчаіснасьці, фармуючы спалучэньне паміж імі, закранаючы асаблівы від досьведу. Запіс такіх унікальных стасункаў паміж мастаком і атачэньнем паказалі Янна Райкоўска («Цяжарная нявеста, фантан і кастрычнік»), Агнешка Хайнацка (відэа «Кароткая гісторыя палёту»), Яцак Нягода (відэа «Пратэстоўнік»). Адным з матываў, відавочных у калекцыі, ёсьць дыялёг зь месцам і гісторыяй мастацтва, успрыманьне састарэлых сюжэтаў. Такім чынам, творцы пацьвярджаюць вартасьць мінуўшчыны й ейны ўплыў на сёньняшнія дасягненьні ў сфэры мастацтва. Гэтая тэма гучыць у творчасьці Лодзі Каліскай, Цэзарыя Бадзяноўскага, групы «Azorro».

Наступны кірунак мастацкіх пошукаў вызначае матыў, зьвязаны з маніфэставаньнем цялеснасьці, падарожжам да межаў цела й зь яго ўяўленьнем — ён зьяўляецца ў працах Зоф'і Кулік, Дамініка Леймана, Зьбігнева Лібэры, Ядвігі Савіцкай. Калекцыя Лодзінскага таварыства заахвочваньня мастацтва цяпер знаходзіцца ў дэпазыце Музэю мастацтва ў Лодзі.

Таварыства заахвочваньня сучаснага мастацтва ў Шчэціне, як пішацца на ягоным сайце, «зьвяртаецца да пераемнасьці й нязьменна істотных для стварэньня актуальнага пэйзажу польскага мастацтва фэномэнаў 1990-х, за зыходны пункт калекцыі Таварыства абрала 1989 год — момант палітычнай, гаспадарчай і сьветапогляднай зьмены, які зьмясьціў польскае мастацтва ў больш моцную й менш абмежаваную інтэракцыю з эўрапейскім мастацтвам, а таксама тэарэтычную рэфлексію, якая суправаджала гэтую інтэракцыю»[2]. Калекцыя канцэнтруецца вакол найбольш істотных зьяваў у польскім мастацтве, апэлюе да макрарэгіянальнай і эўрапейскай пэрспэктывы. Апісваючы сваю праграму, ейныя стваральнікі вылучаюць два асноўныя імпульсы, прысутныя ў мастацкай творчасьці: «патрэбу ачышчэньня мастацкага пасылу ад прасякнутага эмацыйнасьцю анэкдоту, а таксама патрэбу інтэнсыфікацыі ў сфэры мастацтва перажываньня экзыстэнцыйнай прыроды»[3]. У калекцыі шчэцінскай Захэнты знаходзяцца працы выбітных творцаў канону найноўшага мастацтва: Юзэфа Рабакоўскага, Эвы Партум, Наталі Лях-Ляховіч, Зыгмунта Рыткі, а таксама прадстаўнікоў новага пакаленьня Гжэгажа కламана, Лешка Кнафлеўскага, Зьбігнева Лібэры, Зузаны Янін, Ганны Баўмгарт, Богны Бурскай, Анэты Гжэшыкоўскай, Кубы Банкоўскага, Губэрта Чарапка й многіх іншых. Захэнта арганізуе цыклічны прагляд мастацтва маладых пад назваю «Скразьняк».

Умелае спалучэньне матываў, зьвязаных з адкрыцьцём лякальнасьці й акцэнтаваньнем унівэрсальных сэнсаў і тэндэнцыяў найноўшага мастацтва характарызуе й зборы люблінскай Захэнты. Гэтаксама, як лодзінская й шчэцінская, яна засяроджваецца на спалучэньні мясцовага й гістарычнага ў шырэйшым кантэксьце. Люблінская калекцыя абапіраецца на дзьве тэматычныя восі: «Першыя пакупкі вызначылі дзьве ключавыя пэрспэктывы, паводле якіх зьбіраюцца творы: адна — МАТЭРЫЯ (Ў) ПРАСТОРЫ — ахоплівае рэфлексію над анатоміяй

1 Zarębska P. Kolekcja Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych [w:] Siła Sztuki. Kolekcja Sztuki Współczesnej Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych [katalog wystawy]. Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Lublin, 2010. S. 33.
2 http://zachetaszczecin.art.pl/index.php?q=profil.
3 *Ibidem.*
4 http://www.zacheta.lublin.pl/IDEA_KOLEKCJI-1-30-5-60.html.
5 Lachowski M. Transgresje obrazu [w:] Siła Sztuki... S. 21.
6 http://www.zacheta.wroclaw.pl/kolekcja_o.html.

мастацкага вобразу, якая мае мадэрністычнае паходжаньне, над статусам вобразу, матэрыяй, яго прысутнасьцю ў прасторы; другая — МАСТАЦТВА ІДЭІ — ІДЭЯ МАСТАЦТВА — узыходзіць да традыцыі авангарду й зьвязанай зь ёю ідэяй «ангажаванага» мастацтва, рэалізаванага перадусім у паэтыцы канцэптуалізму»[4]. Дзьве гэтыя восі дазваляюць разьвіваць калекцыю ў розных кірунках. Гэта дапускае разнароднасьць мастацкіх прапановаў у сфэры сродкаў і пазыцыяў. Люблінская Захэнта пастулюе адсочваньне й апісаньне сучаснага мастацкага экспэрымэнту праз прызму мінуўшчыны й адначасна мінуўшчыны — праз прызму сучаснага экспэрымэнту, каб паказаць дынамічную прыроду мастацтва. Люблінская калекцыя мае адкрытую формулу, але прытым моцна ўгрунтаваную ў лякальны кантэкст. Ейны профіль ствараецца з улікам патэнцыялу як мясцовага, рэгіянальнага, так і польскага, і міжнароднага. Зыходнымі пунктамі для стварэньня калекцыі паслужылі дзейнасьць групы «Замак», а таксама плён люблінскіх галерэяў, у тым ліку «Белай», «Лябірынту» й BWA, «Конту», Цэнтру пэрформансу. Творам, які інаўгураваў люблінскую калекцыю, была «Белая карціна» Мікалая Смачыньскага. Праца гэтая стваралася ў 1996–2000 і 2004–2005 гадах. Яна сьведчыць пра шматгадовы творчы досьвед мастака, які быў адной з самых выбітных постацяў польскага мастацтва, зьвязаных зь Люблінам. Наступным мастаком, творы якога купілі ў люблінскую калекцыю, быў Уладзімеж Бароўскі (мастацкая кампазыцыя «Вока прарока» й «Адчувальнасьць да колеру. VIII Сынкрэтычны паказ»). У зборы трапілі таксама выяўленчыя працы Славаміра Марца, Лявона Тарасэвіча, Томаша Татарчыка, Станіслава Фіялкоўскага, канцэптуальныя творы Станіслава Дружджа, відэапраекцыі Дамініка Леймана, Юзафа Рабакоўскага, Элізы Гейлі, фатаграфія Дыэта Сэйлера, Наталі LL, аб’екты Міраслава Балкі, Тэрэсы Мурак, Ежы Бэрэся, Коі Камоі, Зьбігнева Варпэхоўскага, пэрформансы Евы Зажыцкай, Зыгмунта Пятроўскага, экспэрымэнты ў сфэры мовы й коду мастацтва Дарыюша Караля, Яраслава Казлоўскага. Марцін Лахоўскі, інтэрпрэтуючы форму люблінскай калекцыі, піша пра трансгрэсіі вобразу, упісаныя ў ейны характар: «Прынцыповыя пункты суадносінаў улучаюць авангардныя пошукі 1950-х, канцэптуальную традыцыю 1970-х, новыя сродкі й пэрформанс. Кожная з працаў калекцыі мае сваю асобную гісторыю, яе ствараў паасобны кантэкст, наноў інтэрпрэтавалі мінуўшчына й сучаснасьць, яна ставіла разнастайныя мастацкія пытаньні. Сабраныя ў калекцыі працы ствараюць чытэльную й разнастайную карціну пошукаў у XX і XXI стагодзьдзях у сфэры трансгрэсіі вобразу»[5]. Варта падкрэсьліць, што люблінская Захэнта мае ўласную галерэю (першапачаткова на вул. Рыбнай, 4, цяпер на Ліповай, 13) і ўвесь час пашырае калекцыю за кошт новых набыткаў. Адначасна яна вядзе адукацыйную дзейнасьць, ладзячы сэмінары й практыкумы. Люблінская калекцыя была найболыш поўна прэзэнтаваная ў 2010 годзе ў Львове падчас выставы «Моц мастацтва», якая адбылася ў тамтэйшым Палацы мастацтва (16 ліпеня — 15 жніўня 2010 году). Яе суправаджаў польска-ўкраінскі сымпозіюм, прысьвечаны стварэньню калекцыі сучаснага мастацтва, які закрануў мастацкія, фармальна-юрыдычныя й фінансавыя аспэкты.

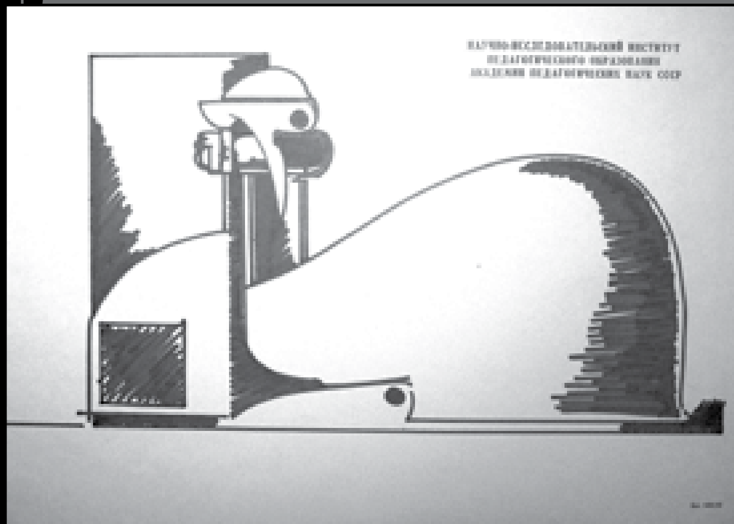
Велікапольскае Таварыства заахвочваньня мастацтва адрозьніваецца ад астатніх: яно акцэнтуе тое, што закупленыя ім працы павінны экспанавацца ў публічнай прасторы. Калекцыя складаецца пераважна са скульптур і інсталяцыяў. Яны маюць на мэце надаваць гораду дадатковую прывабнасьць, прыцягваць турыстаў і знаўцаў у Познань, таму сьпісы твораў, якія маюць значэньне для сучаснага мастацтва, рыхтуюць супрацоўнікі Нацыянальнага музэю й дасьледчыкі. Першым посьпехам Велікапольскага таварыства заахвочваньня мастацтва было адкрыцьцё пастаяннай экспазыцыі Аліны Шапачнікавай у Познанскім нацыянальным музэі. Велікапольская Захэнта пры фінансавай падтрымцы Міністэрства культуры выкупіла для Музэю карціну Анджэя Ўрублеўскага «Партызаны». Пад канец 2005 году таварыства набыло праект вядомага нямецкага творцы Хайнца Мака, які быў рэалізаваны ў 2006 годзе. 16-мэтровая скульптура-стэла згодна з пажаданьнем аўтара стаіць насупраць старога гмаху Нацыянальнага музэю. Яшчэ адна праца, купленая ў межах велікапольскай калекцыі й праекту «Познань — горад культураў», — гэта «Life is a story» Ізабэлы Густоўскай, разьмешчаная ў залі адлётаў аэрапорту «Лавіца». Паасобныя інсталяцыі ў публічнай прасторы, якія час ад часу ўзбагачаюць зборы велікапольскай Захэнты, паказваюць разнастайныя мастацкія стратэгіі ў дачыненьні з гарадзкім асяродзьдзем: эфэктныя аб’екты (Мацей Курак), экалягічныя праекты, якія зьліваюцца з атачэньнем (Ян Бэрдышак, Анджэй Банаховіч), пераасэнсаваная помнікавая скульптура (Сыльвэстар Амброзяк, Малгажата Капчыньска) і шмат іншых. Найноўшым набыткам Велікапольскай Захэнты ёсьць скульптура Давіда Чэрнага «Голем», усталяваная на Алеях Марцінкоўскага. Гэты праект аднаго з самых славутых чэскіх скульптараў, працы якога можна пабачыць у розных месцах Прагі, вельмі вылучае Познань. «Голем» уражвае вытанчанай мэтафорыкай — гэта ўнікальная праца ў параўнаньні зь іншымі творамі Чэрнага, выразнымі, часам скандальнымі.

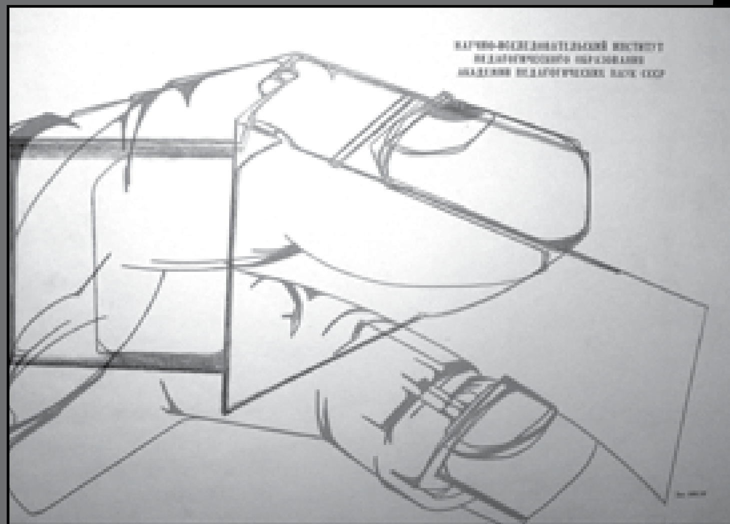
Ніжняшлёнская (ніжнесылеская) Захэнта ва Ўроцлаве, апрача збору калекцыі, ставіць моцны акцэнт на стварэньне ў горадзе Цэнтру сучаснага мастацтва, які паўстае з мэтай збору, рэгістрацыі й паказу твораў, а таксама дзеля адукацыі й рэалізацыі дасьледчыцкіх праектаў у сфэры найноўшага мастацтва.

Калекцыя ўроцлаўскай Захэнты канцэнтруецца на выбраных мастацкіх зьявах, якія ствараюць падмурак арт-асяродзьдзя ў гэтым горадзе й адначасна характарызуюць новае мастацтва. Яна апелюе да «уласьцівай Уроцлаву традыцыі мастацкага пратэсту, у якую ўпісваюцца рух сэнсыбілістаў 1950-х гадоў, уроцлаўскі асяродак канцэптуальнага мастацтва 1960–1970-х, культурныя зьявы, зьвязаныя з вызваленчымі рухамі 1980-х і зьменамі пачатку 1990-х»[6]. У калекцыі ўроцлаўскай Захэнты знаходзяцца цікавыя й значныя відэапраекты Міраслава Балкі, Анджэя Дудка-Дзюрэра, Войцеха Гілевіча, Ганны Адад, групы «Галоўны судзьдзя», аб’екты групы «Люксус» (легендарнай уроцлаўскай трансавангарднай суполкі), выяўленчае мастацтва Басі Баньды, Дарыюша Караля, Анджэя Длужнеўскага, вялікамаштабныя інсталяцыі Томаша Даманьскага, Томаша Баера. Панарама розных выяўленчых сродкаў і падбор імёнаў паспрыялі стварэньню цікавай рэпрэзэнтатыўнай прызмы польскага мастацтва.

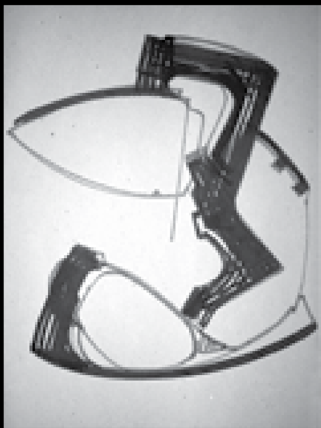
Іншыя таварыствы, якія зьбіраюць уласныя калекцыі найноўшага мастацтва, — гэта Паморская Захэнта ў Гданьску, рэгіянальнае таварыства заахвочваньня мастацтваў у Чэнстахове (якое засяроджваецца пераважна на жывапісе), Шлёнскае таварыства ў Катавіцах, Сьвентакшыская Захэнта ў Кельцах, Малапольская фундацыя «Музэй сучаснага мастацтва» ў Кракаве, Вармінска-Мазурскае таварыства заахвочваньня мастацтваў у Ольштыне, Апольская Захэнта, Любускае таварыства заахвочваньня мастацтва ў Зялёнай Гуры. Сем гадоў існаваньня мясцовых таварыстваў, якія калекцыянуюць сучаснае мастацтва, паказалі, як яны працуюць у сфэры польскай культурнай палітыкі й якія стратэгіі абіраюць. Кожнае зь іх мела на мэце стварэньне рэпрэзэнтатыўнай інтэрдысцыплінарнай калекцыі сучаснага мастацтва — і ў многіх выпадках гэтую задачу ўдалося рэалізаваць. Беластоцкая, люблінская, уроцлаўская, лодзінская, познанская, шчэцінская калекцыі вылучаюцца на фоне іншых багацьцем і разнастайнасьцю. Кожная з Захэнтаў спалучае лякальны кантэкст і ўсьведамленьне традыцыяў макрарэгіёну з больш шырокай, агульнапольскай і эўрапейскай пэрспэктывай. Праблема, якая паўстае падчас пашырэньня збораў, — гэта цэласнасьць, якая пры такіх крытэрах часта размываецца. Захэнты, здаецца, у гэтым выпадку абіраюць два шляхі — паказваюць мясцовую мастацкую традыцыю й знаходзяць для яе адэкватныя эквіваленты, а таксама адсочваюць тэндэнцыі ў польскім мастацтве апошніх гадоў. Калекцыі таксама адкрытыя для шырокага спэктру формаў і сродкаў, якімі карыстаюцца сучасныя мастакі.

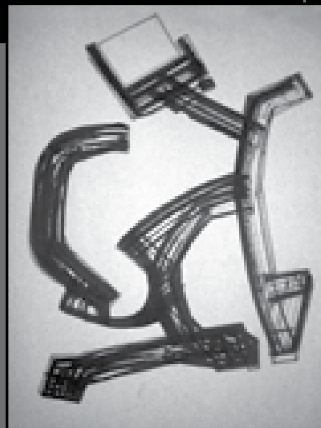
Актуальнае мастацтва нязмушана пераадольвае межы суседніх сфэраў, абапіраючыся на гэтую разнастайнасьць. Захэнты ствараюць шматбаковую й шматаблічную праграму прамоцыі сучаснай культуры. Часта яны займаюцца адукацыйнай дзейнасьцю й імкнуцца абуджаць грамадзкую актыўнасьць на карысьць мастацтва. Дзякуючы сетцы рэгіянальных Захэнтаў зьбіраньне калекцыяў ажывілася, палепшылася цыркуляцыя найноўшага мастацтва ў польскай штодзённасьці.





Mack Ryazanov, project «Mixed-media at the Live-mode», 1995
Мак Разанаў, праект «Змешаная тэхніка ў побыце», 1995

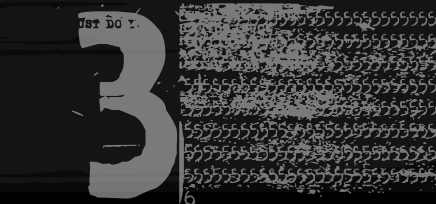




Lokalne kolekcje sztuki współczesnej w Polsce

Marta Ryczkowska





W 2004 roku polskie Ministerstwo Kultury utworzyło program „Znaki Czasu". Pomysł ówczesnego szefa tego resortu – Waldemara Dąbrowskiego – zakładał powstanie regionalnych kolekcji, mających w przyszłości stać się zalążkiem instytucji zajmujących się sztuką najnowszą. Kolekcje tworzyły lokalne stowarzyszenia Zachęty Sztuk Pięknych, które znajdują się w: Białymstoku, Częstochowie, Gdańsku, Katowicach, Kielcach, Krakowie, Lublinie, Łodzi, Olsztynie, Opolu, Poznaniu, Szczecinie, Toruniu, Wrocławiu i Zielonej Górze.

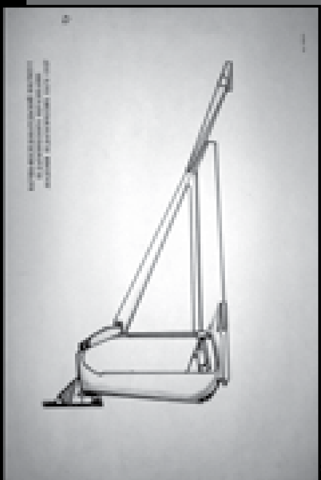
Tworząc program „Znaki Czasu", odwołano się do tradycji XIX-wiecznego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (stąd potoczna i skrótowa nazwa: Zachęty). Pomysł tworzenia regionalnych zbiorów sztuki nawiązywał przede wszystkim do wzorców francuskich. W 1983 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki utworzyło dwadzieścia dwa Regionalne Fundusze Sztuki Współczesnej (Fonds Regional d'Art Contemporain – FRAC). Ich celem było inspirowanie, wspieranie i promocja sztuki współczesnej oraz gromadzenie zbiorów. W ten sposób od lat z powodzeniem tworzą one własne, często bardzo interesujące kolekcje, które nie są zamknięte w murach instytucji, lecz stale podróżują. Polska idea tworzenia sieci regionalnych Zachęt wiązała się z lokalnym kontekstem. Jak pisze Paulina Zarębska: „Nacisk położono przede wszystkim na naprawę wieloletnich zaniedbań w zakresie kolekcjonowania sztuki współczesnej. Promocja sztuki była także niezwykle potrzebna ze względu na wyraźne braki chociażby w bazie instytucjonalnej, których nie było we Francji. Bodźce do sformułowania programu «Znaki Czasu» stanowiły również niedostatki w edukacji wizualnej oraz mała liczba galerii sztuki współczesnej. Główną ideę programu określano jako: «Przywrócenie i ożywienie relacji współczesny artysta – jego dzieło – obywatel»" . Kolekcje, które powstały w konsekwencji programu „Znaki Czasu", nadal istnieją, mimo że program nie jest już realizowany. Każda z nich ma swoją specyfikę, zależną od lokalnej polityki oraz postrzegania swojej roli w zakresie tworzenia mecenatu artystycznego i promowania polskiej sztuki współczesnej. Podejmowane są również decyzje odnośnie do lokalizacji przyszłych siedzib i próby bardziej sta-

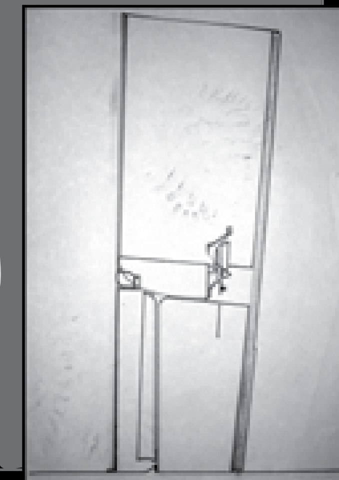
bilnego osadzenia instytucjonalnego lokalnych Zachęt. Strona internetowa www.artkontakt.pl prezentuje wszystkie kolekcje w formie zdigitalizowanej, dzięki czemu wyraźnie zarysowuje się ich odrębność i specyfika każdej z osobna.

Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Białymstoku to jedna z najprężniej rozwijających się kolekcji, która stanowi barometr przemian sztuki aktualnej. Początki kolekcjonowania sztuki współczesnej w Białymstoku są związane z istniejącym od 1965 roku Biurem Wystaw Artystycznych. Pierwsza kolekcja została nazwana „Trzy nurty. Realizm – Metafora – Geometria" (w jej gromadzeniu miała udział Bożena Kowalska, badaczka sztuki powojennej, autorka licznych publikacji, specjalizująca się w abstrakcji geometrycznej). Po przemianach ustrojowych dyrektorką Galerii Arsenał została Monika Szewczyk. Był to moment przełomowy dla białostockich zbiorów sztuki współczesnej. Od 1990 roku tworzy ona autorską Kolekcję II Galerii Arsenał. Prace do kolekcji były pozyskiwane nawet w czasie, gdy muzea narodowe w Polsce zaniechały obowiązku kolekcjonowania – dokumentowania sztuki najnowszej. Na bazie Kolekcji II powstało Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Kolekcja II była wielokrotnie pokazywana na wystawach w Polsce (Muzeum Narodowe w Szczecinie, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Galeria „Kronika" w Bytomiu) oraz w Strasburgu. W kolekcji znajdują się prace istotne dla polskiej sztuki najnowszej – Krzysztof Czerwiński II Katarzyny Kozyry, Akcja równoległa i Biblioteka Mikołaja Smoczyńskiego, filmy wideo Józefa Robakowskiego z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, realizacje Doroty Nieznalskiej, Zbigniewa Libery Mistrzowie, Elżbiety Jabłońskiej, Konrada Kuzyszyna. Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, utworzone w 2004 roku, przyczyniło się znacząco do uzupełnienia i dalszego rozbudowywania kolekcji białostockiej. Wśród artystów podlaskiej Zachęty pojawili się również tacy twórcy, jak: Laura Pawela, Julita Wójcik, Monika Sosnowska, Jan Simon, Oskar Dawicki, Anna Molska, Kuba Bąkowski, Maciej Kurak, Małgorzata Markiewicz, Robert Kuśmirowski. Kolekcja sztuki współczesnej, znajdująca się w Podlaskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, odzwierciedla tendencje w sztuce po 2000 roku, gromadząc prace artystów młodego pokolenia, których debiuty przypadły na koniec lat dziewięćdziesiątych i na początek XXI wieku.

Imponującą kolekcję dzieł sztuki najnowszej zgromadziła także łódzka Zachęta. Zbiory łódzkiej kolekcji Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych związane są z historycznym i artystycznym kontekstem Muzeum Sztuki w Łodzi. W latach międzywojennych Władysław Strzemiński wraz z grupą „a.r." postulował stworzenie w Polsce pierwszej międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. W 1931 roku przekazał w ramach depozytu kolekcję międzynarodowej sztuki nowoczesnej Wydziałowi Oświaty i Kultury Magistratu Miasta Łodzi. W tymże roku otwarto galerię sztuki nowoczesnej (w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów), zaliczaną do pierwszych w świecie stałych muzealnych ekspozycji sztuki awangardowej. Był to początek gromadzenia zbiorów łódzkiego muzeum. W kolejnych latach kolekcja była sukcesywnie wzbogacana o nowe dzieła, m.in. ze zbiorów Mateusza Grabowskiego i Josepha Beuysa. Wyjątkowość kolekcji Muzeum Sztuki w skali światowej a także fakt, iż w 1977 roku powstał tu pierwszy w Polsce Dział Fotografii i Nowych Mediów nadały łódzkiej Zachęcie określony profil. Jej celem jest stworzenie równoległej, dopełniającej kolekcji, która nawiązałaby dialog z już istniejącą. Ten zdecydowanie określony kontekst miał istotny wpływ na wybór autorów i prac do kolekcji, wykorzystujących formy przestrzenne, dźwiękowe i możliwości technik cyfrowych. Pozyskano także prace, które w wyraźny sposób odwołują się do miejsc lub zdarzeń mających miejsce w Łodzi. Kolekcję łódzką budują dzieła, które tworzą kanon polskiej sztuki u progu XXI

1 Zarębska P. Kolekcja Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych [w:] Siła Sztuki. Kolekcja Sztuki Współczesnej Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych [katalog wystawy]. Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Lublin, 2010. S. 33.
2 http://zachetaszczecin.art.pl/index.php?q=profil.
3 *Ibidem.*
4 http://www.zacheta.lublin.pl/IDEA_KOLEKCJI-1-30-5-60.html.
5 Lachowski M. Transgresje obrazu [w:] Siła Sztuki... S. 21.
6 http://www.zacheta.wroclaw.pl/kolekcja_o.html.





wieku. Wyraźnie daje się zaobserwować proces odchodzenia od malarskiej i rzeźbiarskiej materialności na rzecz efemerycznej natury nowych mediów. Jest on widoczny dzięki umiejętnemu wymieszaniu dzieł z pogranicza klasycznych technik oraz z obszaru fotografii, instalacji i wideo. O żywotności malarstwa stanowi bezpośredniość jego oddziaływania, czego rezultatem są nieliczne realizacje okołomalarskie, które koncentrują się na krytycznej rewizji medium i badaniu jego przystawalności do czasów obecnych (Magdalena Moskwa, Tomasz Ciecierski, Ryszard Waśko). Artyści w swoich dziełach percypują na różnych poziomach rzeczywistości, tworząc połączenia między nimi, zaszczepiają w ten sposób szczególny rodzaj doświadczenia. Zapis takich unikalnych relacji pomiędzy artystą a otoczeniem pokazała Joanna Rajkowska (Ciężarna panna młoda, fontanna i zimny październik), Agnieszka Chojnacka (wideo Krótka historia lotu), Jacek Niegoda (wideo Kontestator). Jednym z wątków widocznych w kolekcji jest dialog z miejscem i historią sztuki, recepcja wątków, które przebrzmiały. W ten sposób artyści potwierdzają wartość przeszłości i jej wpływ na obecne dokonania w sferze sztuki. Ten temat pobrzmiewa w twórczości Łodzi Kaliskiej, Cezarego Bodzianowskiego, Grupy Azorro.

Kolejny kierunek artystycznych poszukiwań wyznacza wątek związany z manifestowaniem tożsamości, funkcjonowaniem cielesności, podróżą do granic ciała i jego przedstawień – pojawia się on w pracach Zofii Kulik, Dominika Lejmana, Zbigniewa Libery, Jadwigi Sawickiej. Kolekcja Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych znajduje się obecnie w depozycie Muzeum Sztuki w Łodzi.

Stowarzyszenie Zachęty Sztuki Współczesnej w Szczecinie, jak informuje na swojej stronie internetowej, „odwołuje się do ciągłości i niezmiernie istotnych dla ukształtowania się aktualnego pejzażu sztuki polskiej fenomenów artystycznych lat dziewięćdziesiątych, za punkt wyjściowy kolekcji Stowarzyszenie przyjmuje rok 1989 – moment politycznej, gospodarczej i świadomościowej przemiany, który ulokował sztukę polską w kontekście silniejszych i mniej skrępowanych interakcji ze sztuką europejską i towarzyszącą jej refleksją teoretyczną” . Kolekcja skupia się wokół najbardziej istotnych zjawisk w sztuce polskiej – odwołuje się do perspektywy makroregionalnej i europejskiej. Opisując swój program, wyróżnia dwa podstawowe impulsy obecne w twórczości artystycznej: „potrzebę oczyszczenia komunikatu artystycznego z nacechowanej emocjonalnością anegdoty oraz potrzebę intensyfikacji w obrębie sztuki doświadczeń natury egzystencjalnej” . W kolekcji szczecińskiej Zachęty znajdują się dzieła wybitnych twórców kanonu sztuki najnowszej: Józefa Robakowskiego, Ewy Partum, Natalii Lach-Lachowicz, Zygmunta Rytki, oraz przedstawicieli młodszego pokolenia: Grzegorza Klamana, Leszka Knaflewskiego, Zbigniewa Libery, Zuzanny Janin, Anny Baumgart, Bogny Burskiej, Anety Grzeszykowskiej, Kuby Bąkowskiego, Huberta Czerepoka i wielu innych. Zachęta organizuje cykliczny przegląd sztuki młodych pod nazwą „Przeciąg".

Umiejętne łączenie wątków związanych z odkrywaniem lokalności i akcentowaniem uniwersalnych treści oraz tendencji sztuki najnowszej charakteryzuje również zbiory lubelskiej Zachęty. Podobnie jak łódzka i szczecińska skupia się ona na łączeniu działań związanych z miejscem i historią w szerszym kontekście. Lubelska kolekcja opiera się na dwóch osiach tematycznych: „Pierwsze zakupy wyznaczyły dwie kluczowe perspektywy, według których gromadzone są dzieła: jedna – MATERIA (W) PRZESTRZENI – obejmuje, mającą modernistyczny rodowód, refleksję nad autonomią obrazu malarskiego, jego statusem, materią, obecnością w przestrzeni; druga – SZTUKA IDEI – IDEE SZTUKI – nawiązuje do tradycji awangardy i związanej z nią idei sztuki «zaangażowanej», realizowanej głównie w poetyce konceptualizmu” . Dwie nakreślone wstępnie osie pozwalają na rozbudowę kolekcji w rozmaitych kierunkach. Nie determinuje ściśle kształtu całości i dopuszcza różnorodność propozycji artystycznych w zakresie mediów i postaw. Lubelska Zachęta postuluje śledzenie i punktowanie współczesnego eksperymentu artystycznego przez pryzmat przeszłości, a zarazem przeszłości przez pryzmat współczesnego eksperymentu, aby ukazać dynamiczną naturę sztuki. Lubelska kolekcja ma formułę otwartą, ale jest silnie zakorzeniona w lokalnym kontekście. Jej profil jest kształtowany z uwzględnieniem potencjału zarówno środowiskowego, regionalnego, jak i ogólnopolskiego i międzynarodowego. Punkt wyjścia do stworzenia kolekcji to działalność Grupy Zamek, a także dorobek lubelskich galerii, m.in. Białej, Labiryntu i BWA, Kont, Ośrodka Sztuki Performance. Dziełem, które zainaugurowało lubelską kolekcję, był Biały obraz Mikołaja Smoczyńskiego. Praca powstawała w latach 1996–2000 i 2004–2005. Jest świadectwem wieloletnich twórczych doświadczeń artysty, który był jedną z najwybitniejszych postaci polskiej sztuki ostatnich lat, związanym z Lublinem. Kolejnym artystą, którego dzieła zakupiono do lubelskiej kolekcji, był Włodzimierz Borowski (kompozycja malarska Oko proroka oraz Uczulanie na kolor. VIII Pokaz synkretyczny). W zbiorach znalazły się między innymi prace malarskie Sławomira Marca, Leona Tarasewicza, Tomasza Tatarczyka, Stanisława Fijałkowskiego, prace konceptualne Stanisława Dróżdża, projekcje wideo Dominika Lejmana, Józefa Robakowskiego, Elizy Galey, fotografie Dieta Saylera, Natalii LL, obiekty Mirosława Bałki, Teresy Murak, Jerzego Beresia, Koi Kamoi, Zbigniewa Warpechowskiego, performance'y Ewy Zarzyckiej, Zygmunta Piotrowskiego, poszukiwania w obrębie języka i kodu sztuki Dariusza Korola, Jarosława Kozłowskiego. Marcin Lachowski, interpretując kształt lubelskiej kolekcji, pisze o transgresjach obrazu, które są wpisane w jej charakter: „Zasadnicze obszary odniesień stanowią awangardowe poszukiwania malarskie lat 50., tradycja konceptualna lat 70., nowe media oraz sztuka performance. Każda z prac w kolekcji ma swoją odrębną historię, kształtował ją inny kontekst, na nowo interpretowała przeszłość i współczesność, stawiała odmienne artystyczne problemy. Zgromadzone w kolekcji prace tworzą czytelny i różnorodny obraz XX-wiecznych i XXI-wiecznych poszukiwań w obszarze transgresji obrazu" . Warto podkreślić, że Zachęta lubelska ma swoją galerię (pierwotnie ul. Rybna 4, obecnie Lipowa 13) i stale poszerza kolekcję o nowe nabytki. Prowadzi również działalność edukacyjną, organizując seminaria i warsztaty. Lubelska kolekcja została najpełniej zaprezentowana w 2010 roku we Lwowie podczas wystawy „Siła sztuki", która odbyła się w Lwowskim Pałacu Sztuki (16 lipca–15 sierpnia 2010). Towarzyszyło jej sympozjum polsko-ukraińskie poświęcone tworzeniu kolekcji sztuki współczesnej, odnoszące się do zagadnień artystycznych, formalnoprawnych i finansowych.

Wielkopolskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych wyróżnia się na tle pozostałych, kładąc nacisk na fakt, iż zakupione prace muszą być eksponowane w publicznym miejscu. Kolekcja składa się głównie z rzeźb i instalacji. Mają stanowić kolejną atrakcję, która będzie przyciągać turystów i znawców do Poznania, dlatego też listę prac, mających znaczenie dla dzisiejszej sztuki współczesnej, przygotowują pracownicy Muzeum Narodowego oraz badacze sztuki współczesnej. Pierwszym sukcesem Wielkopolskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych było otwarcie stałej ekspozycji dzieł Aliny Szapocznikow w poznańskim Muzeum Narodowym. Wielkopolska Zachęta, przy finansowym wsparciu Ministerstwa Kultury, wykupiła też dla Muzeum obraz Andrzeja Wróblewskiego Partyzanci. Pod koniec 2005 roku Towarzystwo zakupiło projekt znanego niemieckiego artysty Heinza Macka, który został zrealizowany w 2006 roku. Szesnastometrowa rzeźba – stela, zgodnie z wyborem twórcy, usytuowana jest naprzeciwko starego gmachu Muzeum Narodowego. Kolejną pracą zakupioną w ramach kolekcji wielkopolskiej oraz projektu Poznań Miasto Sztuki jest Life is a story Izabeli Gustowskiej, umieszczona w hali odlotów Portu Lotniczego Ławica. Poszczególne instalacje w przestrzeni publicznej, które cyklicznie zasilają zbiory wielkopolskiej Zachęty, pokazują rozmaite strategie artystyczne wobec przestrzeni miasta – spektakularne obiekty (Maciej Kurak), environmenty integrujące się z otoczeniem (Jan Berdyszak, Andrzej Banachowicz), przewartościowaną rzeźbę pomnikową (Sylwester Ambroziak, Małgorzata Kopczyńska) i wiele innych. Najnowszym nabytkiem wielkopolskiej Zachęty jest rzeźba Davida Černý'ego Golem, która stanęła w 2010 roku przy ruchliwych Alejach Marcinkowskiego. Realizacja najsłynniejszego czeskiego rzeźbiarza, którego prace można podziwiać w różnych miejscach publicznych w Pradze, stanowi dla Poznania duże wyróżnienie. Golem zaskakuje subtelną metaforyką – to unikalna praca na tle innych, wyrazistych i nieraz skandalizujących prac Černý'ego.

Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych we Wrocławiu oprócz gromadzenia kolekcji kładzie nacisk także na utworzenie we Wrocławiu instytucji kultury – Centrum Sztuki Współczesnej, powołanej w celu gromadzenia, ewidencjonowania i eksponowania dzieł sztuki, oraz na edukację i realizację projektów badawczych z obszaru sztuki najnowszej. Kolekcja wrocławskiej Zachęty koncentruje się na wybranych zjawiskach artystycznych konstytutywnych dla tradycji artystycznej środowiska wrocławskiego, a zarazem aktualizowanych w nowej sztuce. Wskazuje na „wyróżniającą Wrocław tradycję kontestacji instytucjonalnej i artystycznej, w którą wpisuje się ruch sensybilistów z lat 50., wrocławskie środowisko sztuki konceptualnej z lat 60. i 70. oraz zjawiska artystyczne związane z ruchami wolnościowymi lat 80. i przemianami początku lat 90." . W kolekcji wrocławskiej Zachęty znajdują się interesujące i istotne realizacje wideo Mirosława Bałki, Andrzeja Dudka-Dürera, Wojciecha Gilewicza, Hannah Adad, Grupy Sędzia Główny, obiekty Grupy Luxus (legendarnej wrocławskiej grupy transawangardowej), malarstwo Basi Bańdy, Dariusza Korola, Andrzeja Dłużniewskiego, wielkoskalowe instalacje Tomasza Domańskiego, Tomasza Bajera. Przekrój przez rozmaite media i trafny dobór nazwisk sprawia, że kolekcja stanowi ciekawą i reprezentatywną soczewkę dla polskiej sztuki.

Inne stowarzyszenia, gromadzące własne kolekcje sztuki najnowszej, to: Pomorskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Gdańsku, Regionalne Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Częstochowie (które skupia się głównie na malarstwie), Śląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Katowicach, Świętokrzyskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Kielcach, Małopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Warmińsko-Mazurskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Olsztynie, Opolskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Lubuska Zachęta Sztuki Współczesnej w Zielonej Górze. Siedem lat istnienia lokalnych stowarzyszeń kolekcjonujących sztukę współczesną pokazało, w jaki sposób funkcjonują one w obrębie polskiej polityki kulturalnej i jakie przyjmują strategie. Każde z nich zakładało utworzenie reprezentatywnej interdyscyplinarnej kolekcji sztuki współczesnej – i w wielu przypadkach założenie to udało się zrealizować. Kolekcje białostocka, lubelska, wrocławska, łódzka, poznańska, szczecińska wyróżniają się na tle pozostałych bogatą, zróżnicowaną ofertą. Każda z nich łączy pierwiastek lokalny i świadomość własnych tradycji makroregionu z szerszą, ogólnopolską i europejską perspektywą. Problem, jaki pojawia się podczas poszerzania zbiorów, to spójność i jednolity charakter, który w obliczu takich kryteriów często ulega rozmyciu. Zachęty zdają się iść w tym przypadku dwutorowo – eksplorując lokalną tradycję artystyczną i znajdując dla niej adekwatne ekwiwalenty oraz śledząc tendencje w sztuce polskiej ostatnich lat. Kolekcje są również otwarte na szerokie spektrum gatunków i mediów, jakimi posługują się współcześni artyści. Aktualna sztuka nieskrępowanie przekracza granice sąsiednich dziedzin, opierając się na tej różnorodności. Zachęty tworzą wielostronny i wieloaspektowy program promocji współczesnej kultury. Często realizują także działalność edukacyjną i zmierzają do pobudzenia aktywności społecznej na rzecz sztuki. Dzięki sieci regionalnych Zachęt polskie kolekcjonerstwo ożywiło się i usprawniło cyrkulację sztuki najnowszej w polskim obiegu.



Антаніна Слабодчыкава:

Эстэтыка па-за межамі эстэтычнага

Tonia Slabodchikova, «Plates», 2010
Тоня Слабодчыкава, «Талеркі», 2010

Тацяна Арцімовіч

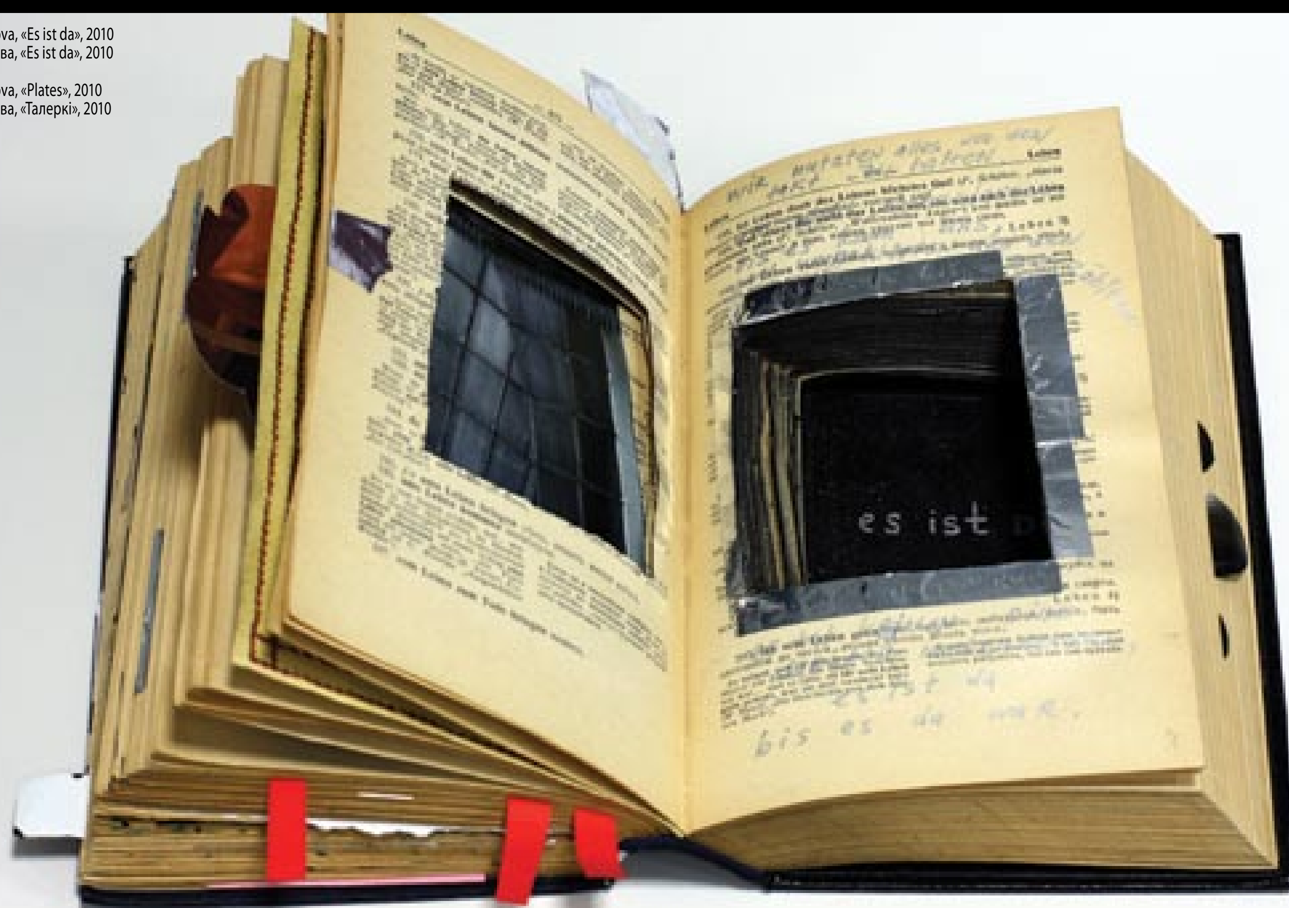
Антаніна Слабодчыкава: *эстэтыка па-за межамі эстэтычнага*











Tonia Slabodchikova, «Es ist da», 2010
Тоня Слабодчыкава, «Es ist da», 2010
+
Tonia Slabodchikova, «Plates», 2010
Тоня Слабодчыкава, «Талеркі», 2010

Шукаць прыгожае ў брыдкім, імкнуцца да прыгажосьці й адмаўляць яе, змагацца са страхамі, робячы іх тэмамі сваіх працаў, — творчасьць беларускай мастачкі Антаніны Слабодчыкавай такая ж супярэчлівая, як і ейны жыцьцёвы шлях.

Тоня не зьбіралася быць мастаком, але выпадкова скончыла Глебаўскую вучэльню. Вырашыла стаць графікам, таму што «не люблю алейныя фарбы», але паступіла на манумэнтальнае аддзяленьне Беларускай акадэміі мастацтваў. Потым раптам палюбіла акрыл, якім, выкарыстоўваючы малярскі валік, пачала размалёўваць велізарныя палотны. Выпадкова, у падарунак, зрабіла сваю першую кніжку ў тэхніцы каляжу, каб потым — таксама выпадкова — нажніцы, клей і папера сталіся для мастачкі асноўнымі працоўнымі прыладамі.

Тоня Слабодчыкава кажа пра імкненьне да чысьціні ў сваіх працах: «Ідэальная карціна для мяне — гэта максымальна ляканічны знак». Але ейныя працы, зачынаючыся як «знак», раптам абрастаюць пластамі фарбы, прадметамі, фактурамі. «Матэрыял вядзе мяне, — кажа Тоня. — Мне падабаецца спалучаць прадметы з розных кантэкстаў».

Ейныя акрылавыя палотны пабудаваныя на рэзкіх кантрастах яркіх, задзірлівых, кідкіх колераў: сіняга, жоўтага, чырвонага, зялёнага. Тоня сутыкае іх, напластоўваючы адзін на аднаго, затуляе іх абрыўкамі газэтаў і часопісных старонак, робіць надпісы й ставіць кляксы. Руйнуючы каноны прыгажосьці, сьмеючыся зь яе й абязьвечваючы яе, мастачка стварае сваю прыгажосьць, неабходную ёй для пераадоленьня «безгустоўшчыны» штодзённасьці. «Я магу вельмі прыгожа намаляваць. Але мне такой прыгажосьці ня хочацца. Мой крытэр прыгажосьці — гэта калі дзіўна, іранічна, неадназначна. Гэта, хутчэй, нэгатыў, хутчэй, не прыгожа. Я не люблю патас».

Ейныя «прынцэсы» не прапарцыйныя, не сэксуальныя, не разумныя. Агрэсіўныя й цынічныя, яны скрайне адкрытыя ў сваёй фізіялягічнасьці. Ейныя «прынцэсы» не замілоўваюць, але сьмяшаць і бавяць. І галоўнае — натуршчыцай для такога татальнага «высьмейваньня» становіцца не дзяўчына з глянцавай вокладкі ці экрану тэлевізару, а сама мастачка. Аб'ектам іроніі й увасабленьнем непрыгожасьці Тоня робіць найперш сябе. Можна сказаць — толькі сябе. Яна дасьледуе сваю злосьць, сваю фізіялёгію, сьмяецца з сваіх страхаў, пра якія адкрыта заяўляе як пра жаночыя. (Вось бачыць сябе дзяўчынка ў дзяцінстве Прынцэсай, а потым знаходзіць раптам мужа пад кустом, нараджае коўдру дзяцей, атрымлівае ордэн і памірае. Вось і казцы канец! «Мадонушка», адным словам.)

Тоня не баіцца таго, што яна жанчына. Стэрэатып пра кабету, якая ня можа быць мастачкай, ці крыўда на вызначэньне ейнай творчасьці як жаночай для Тоні ня ёсьць праблемаю. Яна кажа пра сваю жаночую эмацыйнасьць, пра тое, што як мастак не рэфлексуе з нагоды навакольных падзеяў. Таму ня лічыць сябе актуальным мастаком. «Тое, што я раблю, — гэта самаўсьведамленьне. Я мастак, які не ўзаемадзейнічае са сьветам літаральна. Я — жанчына й успрымаю ўсё найперш інтуітыўна, прапускаючы праз сваю нэрвовую сыстэму».

Працы Слабодчыкавай, як дзёньнікавыя запісы, распавядаюць пра ейныя дні, унутраныя перажываньні й вонкавыя падзеі жыцьця. Пэрыяд сталеньня й усьведамленьня сябе жанчынаю злучаны з увагай да свайго цела й падрабязным яго дасьледаваньнем. Стэрэатыпы функцыяў і прызначэньняў жанчыны ў грамадзтве — гаспадыня, палюбоўніца, маці — Тоня ў жорсткай форме інтэрпрэтуе, выкарыстоўваючы пазнавальныя знакі, якія непадрыхтаванага гледача часам могуць нават абурыць. Тут мастачцы як нельга лепш дапамагаюць глянцавыя часопісы, прыгажосьць якіх яна, па-новаму асэнсоўваючы, фрагмэнтуе й дамалёўвае.

Апафэозам выварочваньня жаночай сутнасьці стаўся аб'ект-пэрформанс «Выкрыцьцё жанчыны», створаны Слабодчыкавай сумесна з мастаком Міхаілам Гуліным. З пап'е-машэ яны склеілі грубы муляж жаночага цела, які на працягу акцыі «выкрывалі» і, суправаджаючы камэнтарамі, здабывалі зь «цела» ягонае зьмесьціва. «Зьместам» жанчыны займалася Тоня. І сапраўды, так груба адмаўляць і адначасова ўсхваляць жанчыну можа толькі жанчына. Постары зорак і мускулістых спартоўцаў, лялечкі й карункі, запісачкі, затушаная аб кавалак тлушчу цыгарэта, скрыль пячонкі ў рондалі, валасы й малаток, клізма, гумовыя пальчаткі — інтымны сьвет жанчыны падаецца бясконцым. Тоня ня ўтойвае таго, што ішла ад сябе й сваіх асабістых «таямніцаў», выкрыцьцё якіх патрэбнае перадусім ёй самой. «Я займаюся сабой і з самой сабой. Мастацтва для мяне — гэта спосаб стаць больш высакародная і пазбавіцца ад сваіх комплексаў».

Але працы Слабодчыкавай тым і дзіўныя, што, раздражняючы, забаўляючы, магчыма, спачатку зьдзіўляючы гледача, яны трапляюць у яго. Таму што гэта праўда — пра жанчыну, пра ейныя страхі й мары, жаданьні й учынкі, думкі й словы, якія ўвесь час супярэчаць адно аднаму, уступаюць у канфлікт, руйнуюць і ствараюць адначасова. Гэта жаночае мастацтва, найперш таму, што галоўныя ягоныя аб'ект і тэма — жанчына.

Але жанчына, як бы яна ні адлучала й ні зачыняла сябе ад зьнешняга асяродзьдзя, немагчымая безь яго. У працах Слабодчыкавай прысутнічаюць «іншыя»: мужчына як частка жаночай мары й рэальнасьці, дзіця як плён жанчыны й адначасова як яна сама, падзеі навакольнага сьвету, якія так ці інакш праточваюцца ў жаночую галаву і, праходзячы праз эмацыйную сфэру, выяўляюцца ў малюнках, знаках, словах.

Цацачныя салдацікі зь дзеткамі (аб'ект «Талеркі»), гумовае кола, што падмінае пад сябе плюшавыя цацкі й плястмасавых лялек (аб'ект «Кола»), мужчына й жанчына з пап'е-машэ (сумесная з Гуліным інсталяцыя «Бяз назвы») — гэта таксама страхі, але страхі, якія адлюстроўваюць тое, што адбываецца навокал, якія нараджаюцца ў выніку ўзаемадзеяньня з тымі «іншымі».

Аб'ект як форма мастацтва зьявіўся ў арсэнале Слабодчыкавай выпадкова. Яшчэ ў пэрыяд навучаньня ў Акадэміі мастачка стварыла аб'ект «Гербарый сьмерці» — схаваныя пад шкло, атачоныя з усіх бакоў штучнай травой пасмы валасоў (валасы як сакральны знак стануць потым адной з ключавых тэмаў у творчасьці Тоні). «Гербарый сьмерці» стаўся своеасаблівай кропкай адліку. Маленькая дзяўчынка памерла, а разам зь ёю сканалі ейныя дзіцячыя «сакрэцікі», якія зараз, зьмешчаныя пад шкло, могуць быць толькі аб'ектам памяці або спосабам пераадоленьня страху незваротнасьці часу.

Пасьля «Гербарыя сьмерці» прадмет у розных ягоных формах — папера, дробныя рэчы — увесь час зьяўляецца ў працах Слабодчыкавай. Паступова ён становіцца ўсё больш аб'ёмным і канкрэтным. «Мне важна, каб гэта можна было пакратаць», — гаворыць Тоня. Па-новаму мастачка ўбачыла прадмет, асабліва цацкі як прадметы, пасьля нараджэньня ейнай дачкі. У яе сталы сьвет ізноў увarваліся дзіцячыя «сакрэцікі» й лялечкі. Толькі зараз усё гэта ўспрымалася й асэнсоўвалася ўжо па-іншаму. Ня з гумарам ці іроніяй, але з адмысловым узрушэньнем і сумам. Надыйшоў пэрыяд «Чорных плямаў».

З тэмы сьмерці творчасьць мастачкі, у прынцыпе, і пачалася. Ужо ў «Гербарыі» яна, усьведамляючы гэта ці не, пачала ўмярцьвяць прадметы, зьмяшчаючы іх пад шкло. Далей Слабодчыкава «хуліганіла», дасьледуючы сябе й іншых праз акрыл і каляжы. У асобных працах — «Кола», «Талеркі» — узьнікае ўжо сталая інтанацыя мастачкі. І, нарэшце, тэма сьмерці становіцца цэнтральнай для маштабнага праекту Слабодчыкавай «Чорныя плямы».

Сьмерць для мастачкі — гэта «тое, чаго мы ня ведаем, напэўна, таму й баімся яе. Гэта вялікая таямніца, і яна мне цікавая». Сьмерць — ня толькі й ня гэтулькі як фізіялягічны працэс, але як пераход аднаго стану ў іншы, напрыклад, дзяўчынкі ў жанчыну, раставраэньне, зьнікненьне, страта памяці. Памяць у «Чорных плямах» — ключавая тэма: успаміны таксама ёсьць сьмерцю, яны складаюцца ў «гербарыі», ствараюць своеасаблівы натурморт, рэжуцца ў каляжы.

Адмысловае месца ў праекце займаюць штучныя кветкі. «Я іх не люблю, але яны нясуць нейкі дзіўны пасыл». Кветкамі запаўняюцца шкляныя скрыні й трохкутная адтуліна даху шафы, кветкамі Слабодчыкава «піша» сказ: «Гэта ёсьць тут» («Es ist da»). Гэтыя кветкі становяцца «букетам», якім мастачка каранue сьмерць. Тоня як быццам канчаткова развітваецца з істотнымі для яе тэмамі й страхамі.

Форма натурморту — мёртвых рэчаў — асноўная для гэтага праекту. На чорным тле мастачка складае, кампануе прадметы, выявы чалавека (выразка з часопісу ці маляваны партрэт), якія потым зьмяшчае ў раму з папяровых кветак. Так Слабодчыкава піша свае «Абраз», «Авэ Марыю», «Абсалютны сьвет». Гэта ейныя інтэрпрэтацыі сучаснай мадоны й касьмічнай пустэчы, якія, будучы мёртвымі ў рэальнасьці, ствараюцца мастачкай зь мёртвых фактураў — плоскіх, недарэчных, ляканічных. Яркія колеры, што трапляюць у палітру гэтых працаў, яшчэ больш адцяняюць пустэчу, ператвараючыся ў рэшце рэшт у «чорную пляму».

У выніку ў Слабодчыкавай атрымоўваецца прыйсьці да таго знаку, у форме якога яна заўсёды бачыла сваю ідэальную карціну. Гэта не выява сьмерці, але яе пазначэньне, знак ейнай прысутнасьці, баяцца якога ня тое каб бессэнсоўна... У прынцыпе, ня трэба баяцца. Таму што кананьне, прымаючы розныя формы й сэнсы, перасьледуе нас ад самага нараджэньня. Яно да канца неспасьцігальнае, яго часам цяжка прыняць і ўсьвядоміць. Але, прамоўленае, прагаворанае, яно раптам становіцца пацешным і сьмешным. Яно становіцца крыніцай жыцьця.

«Мастацтва дапамагае мне працаваць над сваімі страхамі. Калі я чагосьці баюся, пачынаю ўвесь час гэта паўтараць. Урэшце, прыручаю сябе не баяцца», — распавядае мастачка. Прызнаньне сваёй слабасьці ў выніку робіць Тоню моцнай, яно дапамагае ёй перамагаць. Гэтае прызнаньне, сіла, якую яно нараджае, і робіць Антаніну Слабодчыкаву ня проста актуальнай мастачкай. Ейныя адкрыцьці вучаць не баяцца глядзець усярэдзіну сябе, бачыць сябе й казаць пра тое, што ўбачыў. Казаць, каб перамагчы.



Tonia Slabodchikova, installation «No name», 2011
Тоня Слабодчыкава, інсталяцыя «Бяз назвы», 2011



Tonia Slabodchikova, «Lizabet», 2008
Тоня Слабодчыкава, «Лізавета», 2008

Antanina Słabodczykawa: *Estetyka poza granicami estetycznego*

Taciana Arcimowicz

Tłumaczenie z rosyjskiego – Maryja Łucewicz-Napałkow

Szukać pięknego w szpetnym, dążyć do piękna i go odrzucać, walczyć z lękiem, czyniąc go tematami swoich prac – twórczość białoruskiej malarki Antaniny Słabodczykawej jest równie pełna sprzeczności co jej droga życiowa.

Tonia nie zamierzała zostać malarką, ale tak się zdarzyło, że ukończyła Uczelnię Sztuk Pięknych imienia Hlebawa. Postanowiła zostać grafikiem, bo, jak twierdzi: „nie lubię farb olejnych", ale dostała się na Wydział Monumentalny Białoruskiej Akademii Sztuk Pięknych. Następnie, obcując z płótnami i pędzlami, polubiła akryl, którym – wykorzystując wałek – zaczęła zamalowywać ogromne płótna. Kiedyś, w prezencie, wykonała swoją pierwszą książkę techniką kolażu, żeby następnie, mimo że nie planowała tego, nożyczki, klej i papier stały się jej podstawowymi narzędziami pracy.

Tonia Słabodczykawa mówi o dążeniu do czystości w swoich pracach: „Idealny obraz to dla mnie maksymalnie lakoniczny znak". Ale jej prace, będąc na początku „znakiem", raptem zarastają warstwami farby, przedmiotami, fakturami. „Prowadzi mnie materiał" – mówi. „Podoba mi się łączenie przedmiotów z różnych sfer".

Jej akrylowe płótna mają jaskrawe, zadziorne, ostre kolory: granatowy, żółty, czerwony, zielony. Tonia łączy je ze sobą, nawarstwia, przykrywa kawałkami gazet i stron czasopism, robi napisy i stawia kleksy. Łamiąc kanony piękna, naśmiewając się z niego i je zniekształcając, malarka tworzy własne piękno, potrzebne jej do pokonania braku gustu codzienności. „Mogę narywać przepięknie. Ale nie chcę takiego piękna. Moje kryterium piękna to takie, gdy jest dziwnie, ironicznie i niejednoznacznie. Raczej jest to zjawisko negatywne niż pozytywne. Nie lubię patosu".

Jej „księżniczki" nie są ani proporcjonalne, ani seksowne, ani mądre. Są agresywne i cyniczne, nadzwyczaj otwarte w swojej fizjologii. Nie rozkochują w sobie, lecz śmieszą i bawią. I najważniejsze, że modelką do takiego totalnego wyśmiewania się staje się nie dziewczyna ze lśniącej okładki czy z ekranu telewizora, lecz sama malarka. Przedmiotem ironii oraz braku piękna Tonia czyni przede wszystkim siebie. Można powiedzieć, że wyłącznie siebie. Bada swoją złość, swoją fizjologię, śmieje się ze swoich lęków, które otwarcie określa jako kobiece. (Oto widzi siebie dziewczynka w dzieciństwie Księżniczką, potem zaś znajduje nagle męża pod krzakiem, rodzi miot dzieci, otrzymuje order i umiera. Bajka się skończyła! „Madonnuszka" – jednym słowem).

Tonia nie boi się tego, że jest kobietą. Stereotypy dotyczące kobiety, która nie może być malarką, lub obraza wobec określenia swojej twórczości jako kobiecej nie stanowi dla Toni problemu. Mówi o swojej emocjonalności kobiecej, o tym że jako artystka nie zastanawia się nad tym, co się dzieje dookoła. Więc nie uważa się za współczesną malarkę. „To, co robię, jest samouświadomieniem. Jestem malarzem, który nie współdziała ze światem dosłownie. Jestem kobietą i postrzegam wszystko przede wszystkim intuicyjnie, przepuszczając przez własny system nerwowy".

Prace Słabodczykawej, jak notatki w dzienniku, opowiadają o jej dniach, okresach życia, przeżyciach wewnętrznych oraz wydarzeniach zewnętrznych. Okres dorastania i uświadamiania siebie jako kobiety połączony jest z uwagą w stosunku do własnego ciała i szczegółowym jego badaniem. Stereotypy dotyczące funkcji i przeznaczenia kobiety w społeczeństwie – gospodyni, kochanka, matka – Tonia interpretuje w ostrej formie, wykorzystując rozpoznawalne znaki, które nieprzygotowanego widza czasami mogą nawet oburzyć. Tu malarce doskonale pomagają czasopisma kobiece, których piękno na nowo sobie uświadamia i dorysowuje.

Apoteozą zniekształcenia kobiecego jestestwa stał się przedmiot-performance Wykrycie kobiety, stworzony i zrealizowany wspólnie z malarzem Michaiłem Hulinem. Z papier mâché skleili atrapę kobiecego ciała, którą podczas akcji „wykrywali" i, komentując, wydobywali z „ciała" jego zawartość. „Zawartością" kobiety zajmowała się Tonia. Rzeczywiście, tak zdecydowanie odrzucać, a jednocześnie wysławiać kobietę może tylko kobieta. Postery gwiazd i muskularnych sportowców, laleczki i koronki, karteczki, zgaszony na kawałku tłuszczu papieros, kawałek wątroby w rondlu, włosy i młotek, lewatywa, gumowe rękawiczki – intymny świat kobiety wydaje się nie mieć końca. Tonia nie kryje tego, że zaczęła od siebie i swoich intymnych „tajemnic", których ujawnienie jest potrzebne przede wszystkim jej samej. „Zajmuję się sobą i z samą sobą. Sztuka dla mnie to sposób, aby stać się bardziej szlachetna i pozbyć się kompleksów".

Jednak prace Słabodczykawej dlatego właśnie są dziwaczne, że drażniąc, bawiąc, być może na początku dziwią widza, ale trafiają do niego, dlatego że prezentują prawdę o kobiecie, o jej lękach i marzeniach, chęciach i czynach, myślach i słowach, które cały czas są sprzeczne, w konflikcie ze sobą, niszczą i tworzą jednocześnie. To sztuka kobieca przede wszystkim dlatego, że głównym jej przedmiotem i tematem jest kobieta.

Ale gdyby kobieta nie wiadomo jak się izolowała i zamykała przed środowiskiem zewnętrznym, to i tak przed nim nie ucieknie. W pracach Słabodczykawej ci „inni" są obecni: mężczyźni jako część kobiecych marzeń i rzeczywistości, dziecko jako plon kobiety i jednocześnie ona sama, wydarzenia świata zewnętrznego, które w ten czy inny sposób przenikają do umysłu kobiety i, przetworzone przez jej emocje, przejawiają się w rysunkach, znakach, słowach.

Żołnierzyki do zabawy z dziećmi (obiekt Talerze), gumowe koło, przygniatające pluszowe zabawki i plastykowe lalki (obiekt Koło), mężczyzna i kobieta z papier mâché (wspólnie z Hulinem instalacja Bez nazwy) – te obiekty to także lęki, ale lęki odzwierciedlające to, co się dzieje dookoła, rodzące się wskutek współdziałania z przysłowiowymi „innymi".

Obiekt jako forma sztuki pojawił się w arsenale Słabodczykawej przypadkowo. Jeszcze podczas studiów na Akademii Sztuk Pięknych malarka stworzyła obiekt Zielnik śmierci przedstawiający schowane pod szkłem, otoczone ze wszystkich stron sztuczną trawą kosmyki włosów (włosy jako sakralny znak staną się później jednym z kluczowych tematów w twórczości malarki). Zielnik śmierci stał się swoistym punktem zwrotnym. Dziewczyna zmarła, a wraz z nią jej dziecięce tajemnice, które teraz, umieszczone pod szkłem, mogą być tylko obiektem pamięci lub sposobem pokonania lęku przed nieodwracalnością czasu.

Po Zielniku śmierci przedmiot, w najróżniejszych kształtach – papier, drobne rzeczy – cały czas pojawia się w pracach Słabodczykawej. Stopniowo staje się coraz bardziej pojemny i konkretny. „Dla mnie ważne jest, aby można było tego dotknąć" – mówi Tonia. Na nowo malarka zobaczyła przedmiot – szczególnie zabawki – po urodzeniu córki. Do jej dorosłego świata znowu się wdarły dziecięce tajemnice i laleczki. Teraz jednak to wszystko jest postrzegane i rozumiane zupełnie inaczej – nie śmiesznie bądź ironicznie, lecz ze szczególnym dreszczem i smutkiem. Nadszedł okres Czarnych plam.

Twórczość malarki zaczęła się w zasadzie od tematu śmierci. Już w Zielniku, uświadamiając sobie to czy też nie, zaczęła uśmiercać przedmioty, umieszczając je pod szkłem. Następnie za pomocą akrylu i kolaży przedstawiała siebie i innych. W niektórych pracach – Koło, Talerze – pojawia się już znana interpretacja świata malarki. I w końcu temat śmierci staje się główną kwestią w jej dużym projekcie Czarne plamy.

Śmierć dla malarki jest „tym, czego nie wiemy na pewno, dlatego się jej boimy". Jak mówi: „Jest to wielka tajemnica, dlatego mnie interesuje". Śmierć nie tylko pod względem procesu fizjologicznego, lecz jako rozpłynięcie się, zniknięcie, utrata pamięci, przejście z jednego stanu do innego, na przykład przemiana dziewczyny w kobietę. Kluczowa w Czarnych plamach jest pamięć: śmierć to również wspomnienia, które w Zielniku tworzą szczególny rodzaj martwej natury, są pocięte w formie kolażu.

Odrębne miejsce w projekcie zajmują sztuczne kwiaty. „Nie lubię ich, ale kryją w sobie jakiś szczególny sens" – twierdzi artystka. Kwiatami napełniane są szklane skrzynie i trójkątny otwór dachu szafy, z kwiatów Słabodczykawa tworzy zdanie: „To jest tu" („Es ist da"). Stają się one bukietem, którym malarka dopełnia temat śmierci. Tonia jak gdyby ostatecznie żegna się z charakterystycznymi dla niej tematami i towarzyszącymi jej lękami.

W projekcie tym dominuje martwa natura. Na czarnym tle malarka układa, komponuje przedmioty, rysunki człowieka (wycinki z czasopism lub narysowany portret), które potem umieszcza w ramie z papierowych kwiatów. W ten sposób Słabodczykawa tworzy swoje prace Obraz, Ave Maria, Świat absolutny. Są to jej interpretacje współczesnej Madonny i kosmicznej pustki, które będąc martwe w rzeczywistości, tworzone są przez malarkę z martwych faktur – płaskich, niedorzecznych, lakonicznych. Jaskrawe kolory, które trafiają do palety tych prac, jeszcze bardziej podkreślają pustkę, tworząc „czarną plamę".

W konsekwencji Słabodczykawej udaje się przejść do tego znaku, w którego kształtach zawsze widziała swój idealny obraz. Nie jest to podobizna śmierci, lecz jej oznaczenie, znak jej obecności, której nie ma sensu się bać. Zasadniczo, nie warto się bać, dlatego że umieranie, mając różne kształty i sensy, prześladuje nas od samego urodzenia. Jest to niepojęte, czasem trudno się z tym pogodzić i to zrozumieć. Jednak powiedziane i opowiedziane raptem staje się zabawne i śmieszne. Staje się źródłem życia.

„Malarstwo pomaga mi pracować nad własnymi lękami. Jeśli czegoś się boję, zaczynam cały czas to powtarzać. Nareszcie przyzwyczajam siebie, aby się tego nie bać" – opowiada malarka. Przyznawanie się do własnej słabości czyni Tonię osobą silniejszą, pomaga jej zwyciężać. To wyznanie, siła, którą rodzi, stwarza z niej nie tylko malarkę. Jej odkrycia uczą nie bać się patrzenia w głąb siebie, widzieć siebie i mówić o tym, co się zobaczyło. Mówić, aby zwyciężyć.

Мастацкія скандалы ў Польшчы пасьля 1989 году

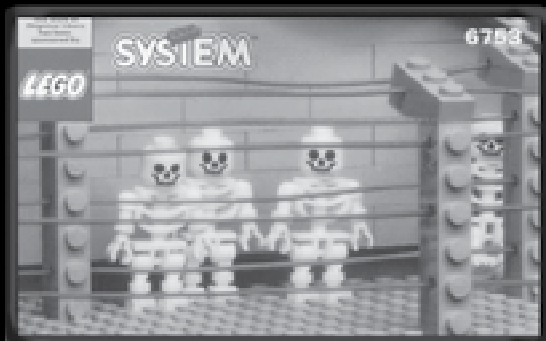


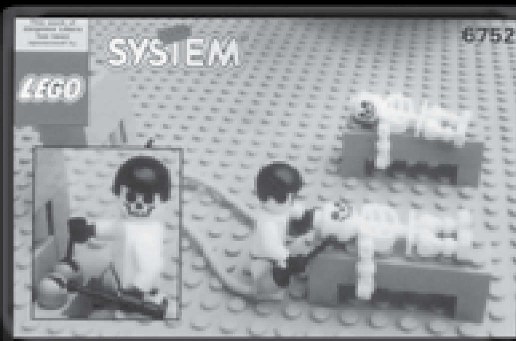


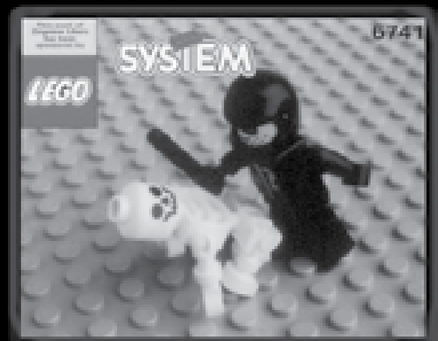
Катажына Казыра, «Алімпія», 1996, інсталяцыя
Katarzyna Kozyra, «Olimpia», 1996, installation,
dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Galerii Sztuki

Магдалена Уйма

Мастацкія скандалы ў Польшчы пасьля 1989 году







Zbigniew Libera, «Klocki Lego», 1996
Зьбігнеў Лібэра, «Клёцкі Лега», 1996

Грамадзкая трансфармацыя ў Польшчы выклікала зьмены літаральна ўва ўсіх сфэрах жыцьця: ад дзейнасьці найбольш уплывовых асобаў (вядомыя творцы й крытыкі папярэдніх дзесяцігодзьдзяў хутка саступілі месца іншым), праз ажыўленьне публічных установаў, аж да перайначаньня характару мастацтва. Мастакоў натхнілі на дзейнасьць свабода, адкрыцьцё межаў, але і зьяўленьне папулярнай культуры. Мірная рэвалюцыя па часе супала са зьменай пакаленьняў. Узьнікла патрэба ў мастаках, якія маглі б апісваць новую рэчаіснасьць. У выніку зьменаў зьявіліся новыя разнастайныя пазыцыі, сярод якіх вылучаліся крытычнае мастацтва й нэабаналізм.

Нэабаналізм, які ствараўся мастакамі, што нарадзіліся ў 1970-х і дэбютавалі падчас першага дзесяцігодзьдзя атрыманьня свабоды, не прынёс такіх супярэчнасьцяў, як крытычнае мастацтва. Нэабаналізм запачаткавала кола асобаў, якія не належалі да ніводнай групы, дзейнічалі індывідуальна ў розных асяродзьдзях, бязь нейкага фармальнага згуртаваньня або праграмы. Аднак гэта менавіта яны стварылі пераканаўчы вобраз польскай трансфармацыі, намаляваны прынамсі не ружовымі фарбамі. Пераход да капіталізму ні ў якім разе ня быў гладкім і безбалесным: вялікія групы людзей апынуліся на маргінэсе. Крытычнае мастацтва базавалася на добрым адчуваньні грамадзкіх настрояў. Гжэгаж Кламан, Катажына Казыра, Робэрт Румас, Зьбігнеў Лібэра ці Артур Жміеўскі нагадвалі пра існаваньне людзей, з пэўных прычынаў адсунутых ад дабрадзейства свабоды: занадта старых, занадта бедных, без адпаведнай адукацыі.

Аднак да таго, як у Польшчы пачалі цаніць крытычнае мастацтва, надыйшла дэкада скандалаў. Ужо ў першай палове дзевяностых многія пераканаліся, што мастацтва можна выкарыстоўваць у палітычных мэтах. Спэцыфікай Польшчы пры гэтым ёсьць той факт, што ў гіерархіі каштоўнасьцяў візуальныя віды мастацтва стаяць нізка. Палякі аддаюць перавагу літаратуры, тэатру й кіно, якія набылі статус, вышэйшы за статус пэрформансу, відэа ці інсталяцыі й нават фатаграфіі.

Перад бурай

Таму ніхто не зьдзівіўся, калі мастацтва пачало выклікаць спрэчкі. Васьмідзясятыя гады, якія вызначаліся адзінствам мастакоў і грамадзтва й байкотам афіцыйнай культуры, прайшлі беззваротна. Надыход буры ў дзевяностых зьвеставала творчасьць Міраслава Балкі. Гэты выбітны мастак у 1990-х адыйшоў ад формы, зь якой дэбютаваў і дзякуючы якой здабыў прызнаньне. Да таго часу ягонае мастацтва зьвярталася да асабістай міталёгіі, дзіцячых успамінаў, але і да гісторыі Польшчы. Потым адбылася радыкальная зьмена формы. Цяпер Балка выстаўляў лястрыковыя пліты, падагрэтыя да тэмпэратуры чалавечага цела. Паказаў калідор, сьцены якога былі замазаныя шэрым мылам (напрыклад, на Біенале ў Вэнэцыі ў 1993). Загрымеў гром, пасыпаліся маланкі, у тым ліку з боку уплывовых аўтараў: Міхала Ціхага ці Анджэя Асэнкі з папулярнай «Газэты Выборчай». Мастака дакаралі за кан’юнктурны адыход ад польскасьці ў творчасьці. Пазбаўленьне ад «свойскасьці», прыняцьце касмапалітычнага стылю бачыў у Балкі й вядомы амэрыканскі крытык Пэтэр Ск’ельдаль (Peter Schjeldahl).

Каля сярэдзіны 1990-х пачынаў нарастаць бурлівы канфлікт, які датычыўся сутнасьці польскасьці. Каталіцкія палітыкі павывешвалі крыжы ў грамадзкіх установах. Маёмасная камісія, створаная дзяржавай і Эпіскапатам ужо ў 1989 годзе, атрымала значныя прывілеі. Расла грамадзкая незадаволенасьць формамі й атрымальнікамі яе дабротаў. Яшчэ да 1995 году супраць найноўшага мастацтва супольна пачалі выступаць інтэлектуалы й неадукаваныя людзі, з правага й левага бакоў палітычнай сцэны. Як відаць зь сёньняшняй пэрспэктывы, польскія эліты проста патрабавалі творчасьці, якая б адлюстроўвала посьпех і сьветлую польскую рэчаіснасьць. Аднак мастакі заставаліся глухія да такой замовы, упарта працавалі над пэсымістычнымі творамі, што неўзабаве пачало выклікаць скандалы. Мастацтва было зручнаю мэтай для атак, бо выклікала эмоцыі, а ягоная крытыка магла засланіць дыскусіі на тэму «тлустай рысы» Мазавецкага, рэформаў Бальцэровіча, прыватызацыі, увядзеньня правілаў свабоднага рынку ўва ўсё шырэйшыя сфэры жыцьця. Магчымасьці, якія дае мастацтва, усьвядомілі найперш правыя палітыкі. Асабліва шчыравалі ў гэтым дзеячы зь невялікіх ультраправых згуртаваньняў, перадусім зь Лігі польскіх сем’яў (цяпер па-за парлямэнтам), падтрыманыя ўплывовым каталіцкім Радыё Марыя. Было дастаткова невялікага жэсту: графіці на муры, плякату, каб пачаліся пошукі правакацыі. Канфлікты былі такія вострыя, што яшчэ ў 2000 годзе Зьбігнеў Лібэра назваў іх «халоднай вайною мастацтва й грамадзтва». Атакі ішлі найперш з рэлігійных нагодаў, асабліва з выкарыстаньнем артыкулу 196 КК, які тычыўся абразы рэлігійных пачуцьцяў.

Пагроза

Ахвярамі сталі мастакі й культурніцкія ўстановы, у якіх пачала шырыцца ўнутраная цэнзура. Некаторым аўтарам адмаўлялі ў выставах, забаранялі тэмы, старанна цэнзураваліся працы, дзе мог быць небясьпечны зьмест (напрыклад, крытыка касьцёлу, сумневы ў пытаньнях веры, сьветапоглядныя праблемы, зьвязаныя з сэксуальнасьцю й полам). Адным зь першых пацярпелых стаў вядомы мастак, пэдагог, актыўны арганізатар і лідэр гданьскага асяродку Гжэгаж Кламан. Вядомы сваім крытычным падыходам да рэчаіснасьці, зацікаўлены гісторыяй, палітыкай, біяпалітыкай, эканамічнымі праблемамі, уладай, ён быў запрошаны зрабіць індывідуальную выставу ў Цэнтры сучаснага мастацтва «Ўяздоўскі замак» у Варшаве (1994). Выстава «Эмблемы» не была рэалізаваная, бо — паводле аргумэнтацыі дырэктара ўстановы Войцеха Крукоўскага — «абразіла ягоныя рэлігійныя пачуцьці». Цыкль паказваў чалавечыя парэшткі ў форме анатамічных прэпаратаў, замкнёных у геамэтрычных аб’ектах. У тым жа годзе дырэктарская цэнзура закранула Андрэса Сэрана (Andres Serrano): у тым самым Уяздоўскім замку прыбралі з выставы славутую працу «Piss Christ». Падобны лёс напаткаў і Зьбігнева Лібэру, якога запрасілі дзеля прэзэнтацыі працы (разам з Зоф’яй Кулік) у польскім павільёне ў Вэнэцыі (1997). Куратар Ян Станіслаў Вайцехоўскі не згадзіўся на дэманстрацыю ягонага канцэнтрацыйнага лягеру з канструктара «Лега» — працы, якая неўзабаве прынесла мастаку сусьветны посьпех. Такіх прыкладаў шмат. Забарона на паказ працаў шырокай публіцы напаткала Аліцыю Жаброўскую, якой і так пашанцавала, што свае асноўныя работы, у тым ліку відэаінсталяцыю «Першародны грэх: меркаваны праект віртуальнай рэчаіснасьці», мастачка стварыла ў 1993 годзе. Праз два-тры гады яе маглі пакараць праз суд. А так яна толькі выклікала хвалю сэнсацыяў, выступіла ў адным зь першых тэлевізійных ток-шоў у Польшчы як нейкі кур’ёз, баба-дзівачка. Жаброўская ня толькі займалася дэканструкцыяй біблейскай прыпавесьці пра Адама й Еву, але і сьцірала межы паміж мастацтвам і парнаграфіяй, проста паказваючы вагіну й апэрацыі, якія на ёй рабілі.

Маланкі кідалі ў выставу «Антыцелы» ў варшаўскім Цэнтры сучаснага мастацтва, якая разглядала цялеснасьць у актуальнай культуры (1994). Выстава «Я і AIDS», зладжаная Артурам Жміеўскім, дэманстравала страхі, зьвязаныя з гэтай хваробай, была паказаная ў кінатэатры «Сталіца» й закрытая паводле загаду дырэкцыі (1996).

Можна зразумець паводзіны дырэктараў, якія прагнулі абараніць свае ўстановы ад уцягваньня ў палітычныя гульні, але, зь іншага боку, такім чынам яны прыкладалі руку да зьнішчэньня свабоды мастацкай творчасьці. Згаданыя прыклады, плюс шматлікія іншыя — толькі чысьцец у параўнаньні зь пеклам, якое пачалося, калі ў 1993 годзе Катажына Казыра стварыла дыплёмную працу «Піраміда жывёлаў».

Эскаляцыя

Канфлікты вакол мастацтва ўдарылі перадусім па творчасці дзьвюх мастачак: Катажыны Казыры й Дароты Нязнальскай. Мужчыны таксама былі аўтарамі твораў, якія зьвярталіся да супярэчлівых пытаньняў: цялеснасьці, сэксуальнай тоеснасьці, непаўнавартаснасьці, хваробы, старасьці, — але адмоўная моц грамадзкай думкі была скіраваная на дзьвюх маладых і выбітна таленавітых жанчын.

Катажына Казыра дэбютавала ў 1993 годзе працай «Піраміда жывёлаў», якая ёсьць адным з найбольш распазнавальных твораў сучаснага мастацтва ў Польшчы. Яна была інсьпіраваная казкай братоў Грым «Брэмэнскія музыкі» — інсталяцыя з чучалаў жывёлаў. Менавіта гэтая праца выклікала новыя выбухі сьветапогляднай вайны ў Польшчы. Эколягі абвінавацілі мастачку ў наўмысным забойстве жывёлаў. Слабыя галасы абаронцаў (у тым ліку прамоўтара Казыры прафэсара Кавальскага з Акадэміі мастацтваў) патанулі ў моры асуджэньня. Бо асуджалі ўсе: ад папулярных крытыкаў (Анджэй Асэнка) да маральных аўтарытэтаў, журналістаў, палітыкаў. Жыцьцё ў другой палове 1990-х вымагала ад мастачкі вялікай псыхічнай трываласьці: яна працавала пад ціскам, змучаная цяжкой хваробай і з усьведамленьнем таго, што грамадзкая думка сочыць за ейнай творчасьцю, каб знайсьці ў ёй новыя правакацыі.

Так адбывалася пры кожным ейным выступе й доўжылася аж да пачатку XXI стагодзьдзя. Катажына Казыра захавала ўнутраную незалежнасьць і не пазьбягала супярэчлівых пытаньняў: цыкль «Алімпія» 1996 году ўлучаў здымкі старых і худой, змучанай хваробай мастачкі, што нагадвала пра славуты твор Манэ; білборд «Повязь крыві» (1995) і дзьве відэаінсталяцыі «Лазьня» (1997, 1999) ужо традыцыйна выклікалі пратэсты, гарачыя эмоцыі й шалёную крытыку. Анджэй Асэнка параўнаў мастачку з… пляўком на тратуары, Яцэк Вазьнякоўскі, выбітны знаўца мастацтва XIX стагодзьдзя, пратэставаў супраць ейнага ўдзелу ў Вэнэцыянскай біенале, бо ў «Мужчынскай лазьні» аўтарка зьяўляецца ў якасьці голага мужчыны, які крочыць па публічных лазьнях Будапэшту з дачэпленым пэнісам. Удзел мастачкі ў біенале, аднак, адбыўся, што заткнула раты ўсім апанэнтам. Ганаровы прыз, які тады атрымала Казыра, — адна з найважнейшых узнагародаў польскіх мастакоў апошніх гадоў.

На мастацтва ў Польшчы найбольшы цень кінуў працэс з нагоды абразы рэлігійных пачуцьцяў супраць Дароты Нязнальскай. Нязнальская, вучаніца Гжэгажа Каламана, была заўважаная ўжо падчас навучаньня. Ужо тады яна стварала вострыя па гучаньні працы, прысьвечаныя гвалту, зьвязанаму з полам. Неўзабаве яна зацікавілася мужчынскасьцю, што падчас вялікай папулярнасьці мастацтва жанчын было нечым першаадкрывальніцкім. Аднак высьветлілася, што разгляд мужчынскасьці як маскіроўкі, якую можна выбраць, выклікае ў Польшчы шмат спрэчак. У 2002 годзе адбылася выстава мастачкі ў гданьскай галерэі «Выспа». Ёю зацікавіліся СМІ, што прыцягнула ўвагу дэпутатаў ад Лігі польскіх сем'яў і іншых дзеячоў, якія супрацоўнічалі зь Лігай. У суправаджэньні журналістаў яны рушылі ў галерэю праз дзень пасьля заканчэньня выставы. Галоўным аб'ектам іхнай цікавасьці была «Пакута» («Pasja») — падсьветленая скрынка ў форме раўнабаковага крыжа з устаўленым здымкам мужчынскіх геніталіяў. Да гэтага — фільм, які паказваў мужчыну, што практыкуецца ў гімнастычнай залі. Праца была ўжо спакаваная, і палітыкі яе ня ўбачылі. Аднак на падставе кароткага кадру з тэлепраграмы яны склалі заяву аб учыненьні злачынства. Першы працэс Нязнальскай цягнуўся некалькі месяцаў і скончыўся выракам: шэсьць месяцаў абмежаваньня свабоды, якое палягала ў грамадзка карысных працах. Пасьля апэляцыі распачаўся другі працэс. Скончыўся ён апраўданьнем — праз 8 гадоў пасьля выбуху скандалу.

Цана, якую мусіла заплаціць Дарота Нязнальска, была высокая: тры гады мастачка ня мела ў Польшчы ніводнай выставы, бо галерэі баяліся яе запрашаць. Рэакцыя ейных абаронцаў была істэрычная, але непераканаўчая. Штохвіліны нехта з важных польскіх інтэлектуалаў, людзей культуры ці мастацкіх крытыкаў даводзіў, што «Пакута» — гэта, уласна кажучы, слабая праца, і калі абараняць мастачку, то толькі дзеля свабоды й дэмакратыі. Ды й тыя, хто быў перакананы ў вартасьці працы, ня здолелі зладзіць добрую акцыю, якая б тлумачыла, чаму твор заслугоўвае абароны. Тое, што ў 2009 годзе працэс скончыўся апраўданьнем, было выклікана не пасьлядоўнымі дзеяньнямі ўсяго асяродзьдзя, а хутчэй дапамогаю канкрэтных людзей — і зьменай палітычнага клімату (хаця б з прычыны далучэньня да Эўразьвязу).

Тут зробім агульную заўвагу. Мастацтва ў Польшчы, нягледзячы на дэклараваную грамадзкую ангажаванасьць і цікавасьць да праблематыкі ўлады ці палітыкі, мела й надалей мае цяжкасьці з доступам да спажыўца, хутчэй замыкаецца ў бясьпечным сьвеце мастацкіх вучэльняў, галерэяў, клюбаў, выставаў і колаў узаемнага захапленьня. Калі нават такіх поглядаў не выказваюць уголас (можа, з прычыны іх неўсьвядомленасьці), то з пазыцыяў і паводзінаў людзей мастацтва вынікае, што грамадзтва і палітыкаў яны часта лічаць зборышчам цемрашалаў, звонку ад якога знаходзіцца прасьветлены арт-асяродак. Артур Жміеўскі сказаў, што калі Дарота Нязнальска выкарыстала ў сваёй працы сымбалі, надзеленыя вялікім значэньнем у кансэрватыўнай Польшчы, то яна не павінна дзівіцца вострай рэакцыі. Яна хацела быць бескампраміснай у межах мастацтва, а атрымала адказ з-за межаў гэтага сьвету. Іранічным чынам зьдзейсьнілася мара авангарду.

Перапом стагодзьдзяў прынёс скандалы ў варшаўскай галерэі «Захэнта», якія ўрэшце прывялі да сыходу ейнай дырэктаркі, вядомай у сьвеце мастацтва асобы Анды Ротэнбэрг. Дырэктарка галерэі сваімі лібэральнымі поглядамі раздражняла правых, правакуючы іх на асабістыя выпады. Адным з паваротных пунктаў сталася выстава «Нацысты» Пятра Укляньскага. Вядомы польскі актор Даніэль Альбрыхскі, які спэцыялізуецца на ролях складаных народных герояў, атакаваў выставу… шабляй і пашкодзіў некалькі рэклямных постараў да фільмаў. Яны прадстаўлялі ў ролях нацыстаў слынных актораў, у тым ліку самога Альбрыхскага. Тагачасны міністар культуры Казімеж Уяздоўскі запатрабаваў зьмясьціць тлумачэньне перад уваходам на выставу. Мастак на гэта не пагадзіўся, і выставу «Нацысты» закрылі заўчасна.

Неўзабаве адбыліся новыя атакі: на зладжанай да стагодзьдзя «Захэнты» выставе (2000), куратарам якой быў Гаральд Шыман (Harald Seemann) і галоўным тэматам якой сталася польскасьць, зьявілася славутая скульптура Маўрыцыё Катэляна (Maurizio Cattelana) «La Nona Ora». Скульптура — постаць Яна Паўла II, прыбітая мэтэорам, — справакавала правага журналіста Войцеха Цэйроўскага й двух дэпутатаў у Сэйм (Галіну Навіну Канопку й Вітальда Томчака) да спробы ейнага… «выпраўленьня». Гэтыя дзеячы пакінулі на месцы свайго чыну ліст з патрабаваньнем адстаўкі дырэктаркі галерэі, якую акрэсьлілі як «дзяржчыноўніцу габрэйскага паходжаньня». Супраць Томчака, цяпер эўрапарлямэнтарыя, вядзецца справа паводле пазову фірмы, якая застрахавала твор Катэляна. Анда Ротэнбэрг падала ў адстаўку...

Зь цягам часу, пасьля 2000 году, плястычнае мастацтва саступала першынства тэатру, кінаплякатам і самому кіно, а таксама часопісам. Аднак пералік нават некалькіх прыкладаў сьведчыць пра сталую паўсюдную практыку цэнзураваньня мастацкай дзейнасьці ў Польшчы. Вось сьпіс найважнейшых інцыдэнтаў, якія датычаць найбольш значных мастакоў і установаў: цэнзура выставы Зоф'і Кулік у Познанскім Нацыянальным музэі, здымкаў Аракі на выставе японскага мастацтва ў Цэнтры сучаснага мастацтва ў Варшаве (2000), недапушчэньне да выставы Рафала Якубовіча ў познанскай галерэі «Арсэнал» (2002), звальненьне з працы Казімежа Пятроўскага як наступства арганізаванай ім у 2001 годзе выставы «Іррэлігія» (2003), закрыцьцё выставы «Сабака ў польскім мастацтве» ў галерэі «Арсэнал» у Беластоку (2003), «майткавы скандал» вакол выставы Наталі LL у Бельску-Бялай (2004), атакі на выставу чэскага мастацтва ў «BWA Awangarda» ва Ўроцлаве й бельскай галерэі (2006), сварка вакол плякату чэскай групы «Guma Guar» у бытамскай «Хроніцы» (2006). Са сьвежых падзеяў трэба згадаць цэнзураваньне працы Томаша Мроза ў нававтвораным Музэі сучаснага мастацтва ў Кракаве (2011).

Апошняя хваля

Людзі мастацтва лічаць за лепшае хутчэй унікнуць спрэчкі, чым усчынаць яе на няроўных умовах з палітыкамі ці іншымі дзеячамі або журналістамі. Аднак і пазыцыя мастакоў бывае неадназначнай і часам наіўнай. Як я ўжо згадвала, творцы ня могуць пахваліцца знаёмствам з грамадзкай або палітычнай сытуацыяй, якая вызначыла такое, а ня іншае ўспрыняцьце іхных твораў. Калі нехта гуляе з запалкамі, хай не зьдзіўляецца, што выклікаў пажар. Калі правакуе, хай ня дзівіцца, што некаторыя гледачы адчуюць сябе закранутымі за жывое па-за сфэраю мастацтва. Пры нагодзе «польскай халоднай вайны мастацтва з грамадзтвам» зьявілася, зрэшты, багата разважлівых галасоў, якія рэфлексуюць на тэму свабоды мастацтва ў дэмакратычных умовах і ставяць пытаньне, ці можна творцу больш, чым звычайнаму грамадзяніну.

Цяпер усё больш мастакоў усьведамляюць магчымасьць палітычнага выкарыстаньня іхных твораў. Яны ствараюць артэфакты, якія мусяць выклікаць рэакцыі. Тут варта згадаць дзейнасьць Пэтэра Фуса, польскага мастака, які выступае пад псэўданімам. Ён цікавіцца найбольш балючымі, ганебнымі й схаванымі элемэнтамі польскай тоеснасьці: антысэмітызмам, ксэнафобіяй, агрэсіяй супраць чужых, супраць уяўных ворагаў, ваяўнічым каталіцызмам, які перараджаецца ў пародыю на эвангельскія каштоўнасьці. Фус быў аўтарам зьмешчанага ў Кашаліне білборду, на якім ён перадрукаваў сьпіс вядомых асобаў — правыя парталы прыпісвалі ім габрэйскае паходжаньне (2006). У выніку сам Фус быў абвінавачаны ў… антысэмітызьме, а галерэі «SCENA», якая яго запрасіла, прыгразілі закрыцьцём. Калі разыгрываўся чарговы этап польскай вайны з нагоды ўсталяваньня крыжоў у грамадзкіх месцах — тым разам перад Прэзыдэнцкім палацам, як напамін пра катастрофу ўрадавага «Тупалева» пад Смаленскам, — Фус зрабіў крыж, абабіты цьвікамі, які, дарэчы, хутка зьнішчылі невядомыя зламысьнікі (2010).

Асобна стаіць выпадак Кшыштафа Кушэя. Гэты мастак з Лодзі наўпрост зьвяртаецца да газэтных скандалаў, якія страсаюць польскае жыцьцё, і заступаецца за іхных ахвяраў. Ён уздымае такія тэмы, як практыка лодзінскай «хуткай дапамогі», што забівала хворых дзеля грошай. У 2010 годзе Кушэй прысьвяціў сэрыю малюнкаў пэдафіліі ў польскім касьцёле. Творы былі канфіскаваныя, а супраць мастака распачалі справу за… прапаганду парнаграфіі.

Нягледзячы на гэтыя здарэньні, здаецца, што дазвол на просты перасьлед мастацтва паволі зьнікае. Тон задае новае пакаленьне палякаў, якія ня ёсьць прыхільнікамі ўмяшаньня касьцёлу ў жыцьцё дзяржавы. Зьмяняецца расклад галоўных сіл на палітычнай сцэне: другі тэрмін кіруе прагматычная лібэральная Грамадзянская плятформа. Да таго ж посьпех польскага мастацтва на міжнароднай сцэне й пераацэнка культуры (перадусім як маркетынгавай зброі) палітыкамі агульнадзяржаўнага й лякальнага ўзроўняў прывялі да рэальнага паляпшэньня сытуацыі.

Цяжка сказаць, колькі ўнутранай цэнзуры ўсё яшчэ прысутнічае ў дзеяньнях мастакоў, куратараў ці дырэктараў. Аднак няма сумневу ў тым, што задача тлумачэньня мастацтва й сьвядомага вядзеньня грамадзкага дыялёгу застаецца для арт-асяродку ў Польшчы выключна актуальнай.

Magdalena Ujma

Skandale artystyczne w Polsce po 1989 roku



Katarzyna Kozyra, «Piramida zwierząt», 1993, instalacja, fot. Jacek Gładykowski
Катажына Казыра, «Піраміда жывёлаў», 1993, інсталяцыя, фота: Яцэк Гладыкоўскі
+
Katarzyna Kozyra, «Łaźnia męska», 1999, wideoinstalacja
Катажына Казыра, «Мужчынская лазьня», 1999, відэаінсталяцыя







Transformacja ustrojowa w Polsce sprawiła, że w sztuce zmieniło się właściwie wszystko: od najbardziej opiniotwórczych osób (znani artyści i krytycy poprzednich dekad szybko ustąpili miejsca nowym), przez ożywienie instytucji publicznych, po zmianę charakteru uprawianej sztuki. Na artystów inspirująco podziałała wolność, otwarcie granic, lecz i pojawienie się kultury popularnej. Pokojowa rewolucja zbiegła się w czasie ze zmianą pokoleniową. Powstało zapotrzebowanie na artystów, którzy mieliby opisywać nową rzeczywistość. W efekcie zmiany pojawiły się różnorodne postawy, z których wyróżniały się sztuka krytyczna i neobanalizm.

Neobanalizm, tworzony przez artystów roczników lat siedemdziesiątych, debiutujących w czasie pierwszej dekady po odzyskaniu wolności, nie przyniósł tyle kontrowersji co sztuka krytyczna. Tworzyła ją garstka osób, nienależących do żadnej grupy, działających indywidualnie w różnych ośrodkach, bez jakiegokolwiek formalnego powiązania czy programu. To jednak właśnie oni stworzyli przekonujący obraz polskiej transformacji, nieutrzymany bynajmniej w różowych barwach. Przejście do kapitalizmu nie odbywało się wszak gładko i bezboleśnie – duże grupy ludzi zostały wyrzucone na margines. Sztuka krytyczna bazowała na dobrym wyczuciu nastrojów społecznych. Grzegorz Klaman, Katarzyna Kozyra, Robert Rumas, Zbigniew Libera czy Artur Żmijewski przypominali o istnieniu osób z jakichś względów odsuniętych od dobrodziejstw wolności: za starych, za biednych, bez odpowiedniego wykształcenia.

Zanim jednak zaczęto doceniać sztukę krytyczną, nastąpiła dekada skandali. Już w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych przekonano się bowiem, że sztukę można wykorzystywać do celów politycznych. Specyfiką Polski jest przy tym fakt, że w hierarchii wartości sztuki wizualne stoją nisko. Polacy wolą literaturę, teatr i kino, które zyskały status znacznie wyższy niż performance, wideo czy instalacje, a nawet fotografia.

Przed burzą

Nikt się zatem nie zdziwił, gdy sztuka zaczęła wzbudzać kontrowersje. Lata osiemdziesiąte, naznaczone sojuszem artystów ze społeczeństwem i bojkotem oficjalnej kultury, nieodwołanie się skończyły. Nadchodzącą burzę zapowiadała na początku lat dziewięćdziesiątych działalność Mirosława Bałki. Ten wybitny artysta w roku 1990 odszedł od figuracji, którą zadebiutował i zyskał uznanie. Do tej pory jego sztuka odnosiła się do osobistej mitologii, wspomnień z dzieciństwa, ale także do historii Polski. Zmiana formy była radykalna. Teraz wystawiał lastrykowe płyty podgrzane do temperatury ludzkiego ciała. Pokazał też korytarz, którego ściany zostały wymazane szarym mydłem (np. na Biennale w Wenecji, 1993). Posypały się gromy, chociażby ze strony wpływowych autorów – Michała Cichego czy Andrzeja Osęki z poczytnej „Gazety Wyborczej". Artyście zarzucano koniunkturalne odejście w sztuce od polskości. Wyzbycie się swojskości, przyjęcie stylu kosmopolitycznego widział u Bałki także znany amerykański krytyk Peter Schjeldahl.

Około połowy lat dziewięćdziesiątych zaczynał narastać burzliwy konflikt dotyczący istoty polskości. Katoliccy politycy wywiesili krzyże w instytucjach publicznych. Komisja majątkowa, utworzona przez państwo i Episkopat już w 1989 roku, uzyskała znaczne przywileje. Rosło niezadowolenie społeczne z powodu kształtu i beneficjentów transformacji. Jeszcze przed 1995 rokiem przeciwko sztuce najnowszej zaczęli występować zgodnie intelektualiści i ludzie niewyedukowani, z prawej i lewej strony sceny politycznej. Jak widać z dzisiejszej perspektywy, polskie elity potrzebowały po prostu takiej twórczości, która odzwierciedlałaby sukces i świetlaną nową polską rzeczywistość. Artyści pozostawali jednak nieczuli na takie zamówienie, z uporem tworzyli dzieła pesymistyczne, co prędko zaczęło skutkować skandalami. Sztuka była wymarzonym celem ataków, wzbudzała bowiem emocje, a jej krytykowanie mogło zastępować dyskusje na temat „grubej kreski" Mazowieckiego, reform Balcerowicza, prywatyzacji, wprowadzania zasad wolnego rynku do coraz szerszych sfer życia. Z możliwości, jakie daje sztuka, zdali sobie sprawę przede wszystkim politycy prawicowi. Celowali w tym zwłaszcza ci z niewielkich ultraprawicowych, fundamentalistycznych ugrupowań, szczególnie z Ligi Polskich Rodzin (dzisiaj poza parlamentem), popierani przez wpływowe katolickie Radio Maryja. Wystarczył niewielki gest: graffiti na murze, plakat, by doszukiwać się prowokacji. Konflikty były tak dotkliwe, że jeszcze w 2000 roku Zbigniew Libera nazwał je „zimną wojną sztuki ze społeczeństwem". Ataki prowadzono przede wszystkim z powodów religijnych, wykorzystując zwłaszcza paragraf 196 kk dotyczący obrazy uczuć religijnych.

Groźba

Ofiarą stali się artyści i instytucje kultury, w których zaczęła się szerzyć wewnętrzna cenzura. Odmawiano wystaw niektórym autorom lub na określone tematy, nagminnie cenzurowano prace, w których dopatrywano się groźnych treści (np. krytyki Kościoła, wątpliwości w sprawach wiary, spraw obyczajowych, związanych z seksualnością, płcią). Jednym w pierwszych poszkodowanych stał się znany artysta, pedagog, aktywny organizator i lider środowiska gdańskiego – Grzegorz Klaman. Znany z krytycznego podejścia do rzeczywistości, z zainteresowania historią, polityką, biopolityką, zagadnieniami ekonomicznymi, władzą został zaproszony do wystawy indywidualnej w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (1994). Wystawa „Emblematy" nie doszła do skutku, gdyż – jak argumentował dyrektor instytucji Wojciech Krukowski – „obraża jego uczucia religijne". Cykl

pokazywał ludzkie szczątki w formie preparatów anatomicznych, zamkniętych w obiektach geometrycznych. W tym samym roku dyrektorska cenzura dotknęła także Andresa Serrano – w tym samym CSW bez jego wiedzy usunięto z wystawy słynną pracę Piss Christ. Podobny los spotkał Zbigniewa Liberę, zaproszonego do prezentacji pracy (z Zofią Kulik) w polskim pawilonie w Wenecji (1997). Kurator Jan Stanisław Wojciechowski nie zgodził się na prezentację jego obozu koncentracyjnego z klocków lego; pracy, która wkrótce przyniosła artyście światowy sukces. Przykładów jest więcej. Zamknięte prezentacje, dla wąskiego grona zaproszonych, spotkały prace Alicji Żebrowskiej, która i tak miała szczęście, że swoje sztandarowe dzieła, m.in. wideoinstalację Grzech Pierworodny – Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej, stworzyła w 1993 roku. Za dwa–trzy lata mogłaby być skazana w procesie. Tak jednak wywołała tylko falę sensacji, artykułów w prasie, występowała w jednym z pierwszych telewizyjnych talk-show w Polsce jako rodzaj kuriozum, baby-dziwo. Żebrowska nie tylko przeprowadzała dekonstrukcji biblijnej opowieści o Adamie i Ewie, ale także zacierała granice między sztuką a pornografią, przedstawiając po prostu waginę i zabiegi na niej dokonywane. Gromy zbierała za to wystawa „Antyciała" w warszawskim CSW, mająca przyjrzeć się cielesności w sztuce najnowszej (1994). Wystawa „Ja i AIDS", zorganizowana przez Artura Żmijewskiego, a przedstawiająca lęki związane z tą chorobą, pokazywana w kinie Stolica, została zamknięta przez jego dyrekcję (1996).

Można zrozumieć postępowanie dyrektorów, którzy pragnęli obronić swe instytucje przed wciągnięciem w polityczne rozgrywki, z drugiej jednak strony w ten sposób przykładali rękę do niszczenia wolności wypowiedzi artystycznej. Wymienione przykłady, plus wiele innych, to jedynie namiastka piekła, które rozpętało się, gdy w 1993 roku Katarzyna Kozyra stworzyła pracę dyplomową Piramida zwierząt.

Eskalacja

Konflikty wokół sztuki uderzyły przede wszystkim w działalność dwóch artystek: Katarzyny Kozyry i Doroty Nieznalskiej. Także mężczyźni byli twórcami dzieł, które poruszały kontrowersyjne zagadnienia: cielesności, tożsamości seksualnej, niesprawności, chorób, starości, ale niechęć opinii publicznej skierowana została na dwie młode i wybitnie utalentowane kobiety.

Katarzyna Kozyra zadebiutowała w 1993 roku Piramidą zwierząt, która jest jednym z najlepiej rozpoznawalnych dzieł sztuki współczesnej w Polsce. Była to inspirowana baśnią braci Grimm – Muzykanci z Bremy – instalacja złożona z wypchanych zwierząt. Ta właśnie praca sprawiła, że wojny światopoglądowe w Polsce rozgorzały na dobre. Ekologowie zarzucili artystce celowe uśmiercanie zwierząt. Nikły głos obrońców (w tym promotora artystki – profesora Kowalskiego z warszawskiej ASP) ginął w wielkiej wrzawie potępienia. Bo potępiali ją wszyscy: od poczytnych krytyków (Andrzej Osęka), po autorytety moralne, dziennikarzy, polityków. Przetrwanie drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych wymagało od artystki niezwykłej odporności psychicznej: pracowała pod presją, dręczona ciężką chorobą i w świadomości, że opinia publiczna czyha na jej prace, by doszukiwać się w nich kolejnych prowokacji.

Tak działo się w przypadku każdej realizacji i trwało aż do początku XXI wieku. Katarzyna Kozyra zachowała wewnętrzną niezależność i nie unikała kontrowersyjnych przedstawień: cykl „Olimpia" (1996), który prezentował stare kobiety i autoportret wychudłej, zmaltretowanej chorobą artystki, nawiązujący do słynnego dzieła Maneta; billboard Więzy krwi (1995) i dwie wideoinstalacje Łaźnia (1997 i 1999) tradycyjnie już wywołały protesty, gorące emocje i nawiedzone krytyki. Andrzej Osęka porównał artystkę… do plwociny na chodniku, Jacek Woźniakowski zaś, subtelny znawca sztuki XIX wieku, protestował przeciwko udziałowi artystki w weneckim Biennale, gdyż w Łaźni męskiej autorka pojawia się jako nagi mężczyzna, paradujący w publicznych łaźniach Budapesztu z doczepionym penisem. Do udziału artystki w Biennale jednak doszło, co zamknęło usta wszystkim oponentom. Honorowe wyróżnienie, jakie wówczas otrzymała, jest jedną z najważniejszych nagród dla polskich artystów ostatnich lat.

Na sztukę w Polsce największy cień rzucił proces o obrazę uczuć religijnych wytoczony przeciwko Dorocie Nieznalskiej. Nieznalska, uczennica Grzegorza Klamana, została zauważona już w czasie studiów. Już wtedy wykonywała ostre w wymowie prace poświęcone przemocy związanej z płcią. Szybko zainteresowała się męskością, co w dobie wielkiej popularności sztuki kobiet było czymś odkrywczym. Okazało się jednak, że rozpatrywanie męskości jako przebrania, które wybrać, przysparza w Polsce wielu problemów. W 2002 roku w gdańskiej Galerii Wyspa artystka miała wystawę. Zainteresowały się nią media, co przyciągnęło uwagę posłów LPR i innych współpracujących z nimi działaczy. W asyście dziennikarzy udali się do Galerii w dzień po zakończeniu wystawy. Głównym obiektem ich zainteresowania była Pasja – podświetlana skrzynka w kształcie równoramiennego krzyża ze wstawionym zdjęciem męskich genitaliów. Do tego film pokazujący mężczyznę ćwiczącego w siłowni. Praca była już spakowana i politycy jej nie zobaczyli. Na podstawie migawki telewizyjnej złożyli jednak doniesienie o popełnieniu przestępstwa. Pierwszy proces Nieznalskiej trwał kilka miesięcy i zakończył się skazaniem artystki na sześć miesięcy ograniczenia wolności polegającego na wykonywaniu prac społecznych. Po apelacji wszczęto drugi proces. Zakończył się uniewinnieniem – po ośmiu latach od wybuchu afery.

Cena, jaką musiała zapłacić Dorota Nieznalska, była wysoka: przez trzy lata nie miała w Polsce żadnej wystawy, bo galerie bały się ją zaprosić. Reakcja jej obrońców była histeryczna, lecz nieprzekonująca. Co chwila któryś z ważnych polskich intelektualistów, ludzi kultury czy wręcz krytyków sztuki przyznawał, że Pasja to właściwie dzieło słabe i jeśli bronią artystki, to tylko w imię wolności i demokracji. Także ci, którzy byli przekonani o wartości pracy, nie potrafili zorganizować dobrej akcji, tłumaczącej, dlaczego warta jest obrony. To, że w 2009 roku proces zakończył się uniewinnieniem, nie było spowodowane konsekwentną akcją całego środowiska, lecz raczej pomocą konkretnych osób – i zmianą klimatu politycznego (spowodowanego choćby akcesją do Unii Europejskiej).

Tutaj uwaga ogólna. Sztuka w Polsce, mimo deklarowanego zaangażowania społecznego i zainteresowania problematyką władzy czy politycznością, miała i wciąż ma trudności z dotarciem do odbiorcy, zamyka się raczej w bezpiecznym świecie uczelni artystycznych, galerii, klubów, wystaw i gron wzajemnej adoracji. Jeśli nawet takich poglądów nie wypowiada się głośno (być może po prostu z powodu niezdawania sobie z nich sprawy), to z postaw i zachowań wynika, że społeczeństwo i polityków często uważano za ciemnogród, na zewnątrz którego znajdują się oświeceni ludzie sztuki. Artur Żmijewski powiedział, że skoro Dorota Nieznalska wykorzystała w swej pracy symbole obarczone wielkim znaczeniem w konserwatywnej Polsce, to nie powinna się dziwić, że sprowokowała ostrą reakcję. Chciała być bezkompromisowa, ale w granicach sztuki, a dostała odpowiedź spoza świata sztuki. W ironiczny sposób spełniło się marzenie awangardy.

Przełom wieków był świadkiem także serii skandali w warszawskiej galerii Zachęta, które w końcu doprowadziły do dymisji jej dyrektorki i znanej postaci świata sztuki, Andy Rottenberg. Sama szefowa galerii ze swymi liberalnymi poglądami drażniła prawicowców, prowokując ich do personalnych ataków. Jednym z zasadniczych punktów nagonki stała się wystawa „Naziści" Piotra Uklańskiego. Znany polski aktor, Daniel Olbrychski, specjalizujący się w rolach nawróconych bohaterów narodowych, zaatakował wystawę… szablą i uszkodził kilka reklamowych fotosów do filmów. Przedstawiały one sławnych aktorów w rolach nazistów, także jego. Ówczesny minister kultury, Kazimierz Ujazdowski, zażądał umieszczenia objaśnień przed wejściem na wystawę. Nie zgodził się na to artysta i „Nazistów" przed czasem zamknięto.

Wkrótce nadeszły nowe ataki: na wystawie zorganizowanej na stulecie Zachęty (2000), której kuratorem był Harald Szeeman, za temat mającej polskość, pojawiła się głośna rzeźba Maurizio Cattelana La Nona Ora. Owa rzeźba, czyli postać Jana Pawła II przygnieciona meteorem, sprowokowała prawicowego dziennikarza Wojciecha Cejrowskiego i dwoje posłów na Sejm (Halina Nowina Konopka i Witold Tomczak) do prób… jej „ratowania". Sprawcy czynu zostawili na miejscu list z żądaniem ustąpienia dyrektorki Zachęty, którą określili mianem „urzędnika państwowego żydowskiego pochodzenia". Przeciwko Tomczakowi, teraz już europosłowi, prowadzona jest sprawa wytoczona przez firmę ubezpieczającą dzieło Cattelana. Anda Rottenberg złożyła dymisję.

Z czasem, po roku 2000, sztuki plastyczne ustępowały pierwszeństwa teatrowi, plakatom filmowym i samym filmom, a także czasopismom. Jednak nawet wyliczenie kilku przykładów zaświadczy o trwającej na dobre powszechnej praktyce cenzurowania działalności artystycznej w Polsce. Oto lista najważniejszych incydentów, dotyczących najbardziej znaczących artystów i wiodących instytucji: ocenzurowanie wystawy Zofii Kulik w poznańskim Muzeum Narodowym (1999), zdjęć Arakiego na wystawie sztuki japońskiej w CSW w Warszawie (2000), niedopuszczenie do wystawy Rafała Jakubowicza w poznańskiej Galerii Arsenał (2002), zwolnienie z pracy Kazimierza Piotrowskiego w konsekwencji zorganizowania przez niego w 2001 roku wystawy „Irreligia" (2003), zamknięcie wystawy „Pies w sztuce polskiej" w Galerii Arsenał w Białymstoku (2003), afera „majtkowa" wokół wystawy Natalii LL w Bielsku-Białej (2004), ataki na wystawę sztuki czeskiej w BWA Awangarda we Wrocławiu i Galerii Bielskiej (2006), awantura wokół plakatu czeskiej grupy Guma Guar w bytomskiej Kronice (2006). Ze świeższych wydarzeń należy odnotować ocenzurowanie pracy Tomasza Mroza w nowo utworzonym Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (Mocak, 2011).

Ostatnia fala

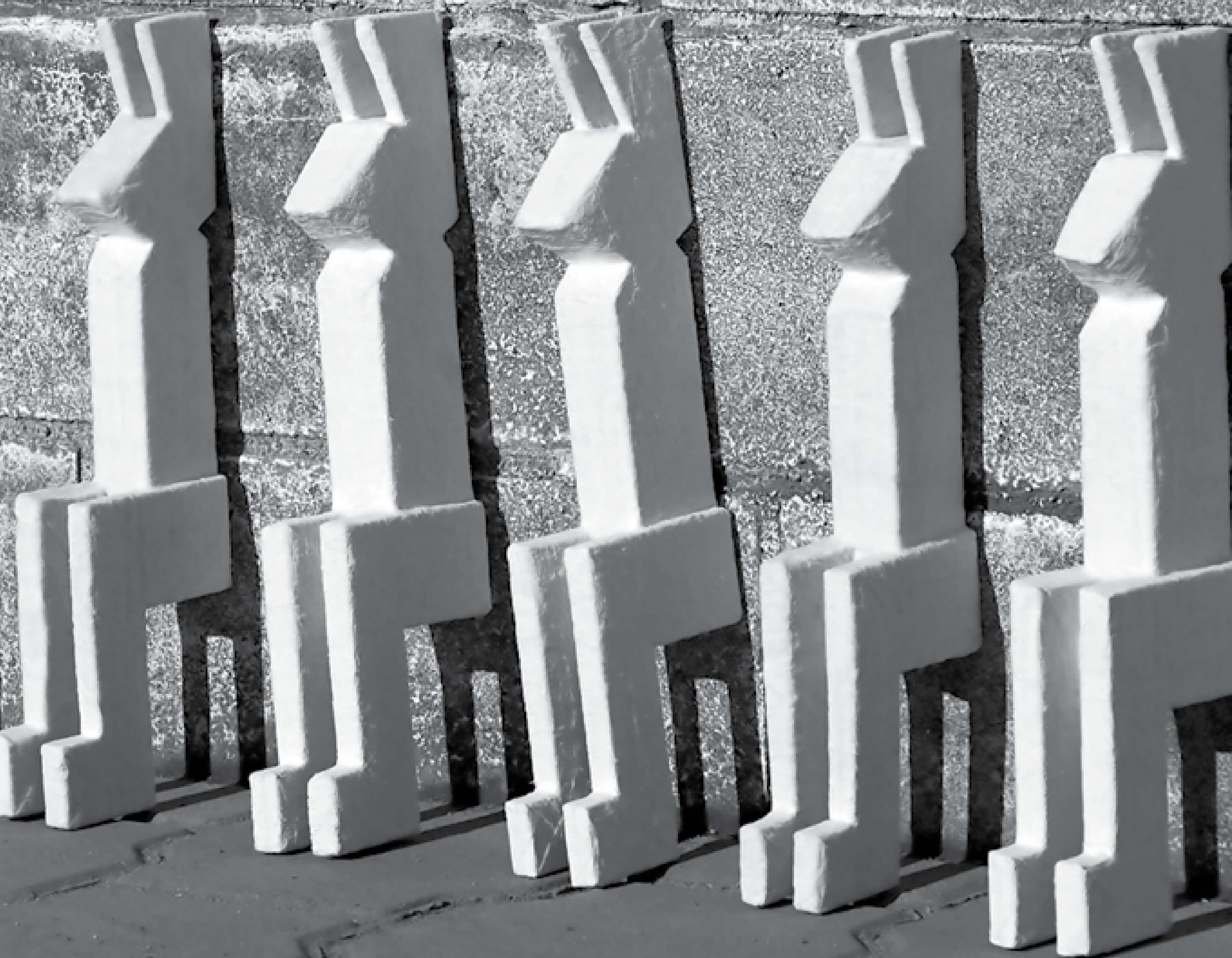
Ludzie sztuki wolą raczej wycofywać się ze sporu, niż podejmować go na nierównych warunkach z politykami czy innymi działaczami albo dziennikarzami. Jednak także postawa artystów bywa niejednoznaczna i niekiedy naiwna. Jak wspomniałam, twórcy nie grzeszyli rozeznaniem w sytuacji społecznej czy politycznej, która dyktowała taką, a nie inną możliwość odbioru ich dzieł. Skoro bowiem ktoś bawi się zapałkami, niech się nie dziwi, że powoduje pożar. Skoro prowokuje, to niech się nie dziwi, że niektórzy odbiorcy poczują się dotknięci do żywego poza nawiasem sztuki. Przy okazji polskiej zimnej sztuki ze społeczeństwem pojawiło się zresztą wiele rozsądnych głosów, rozważających granice wolności artystycznej w demokracji i stawiających pytanie, czy artyście wolno więcej niż zwykłemu obywatelowi.

Obecnie coraz więcej artystów jest świadomych możliwości politycznego wykorzystania ich dzieł. Tworzą dzieła obliczone na wywołanie reakcji. Tutaj wpisuje się działalność Petera Fussa, polskiego artysty występującego pod pseudonimem. Interesuje się on najbardziej bolesnymi, wstydliwymi i wypieranymi elementami polskiej tożsamości: antysemityzmem, ksenofobią, agresją wobec obcych i wyimaginowanych wrogów, walczącym katolicyzmem, który przeradza się w parodię wartości ewangelicznych. Fuss był autorem umieszczonego w Koszalinie billboardu, na którym przedrukował listę znanych osób – portale prawicowe przypisywały im żydowskie pochodzenie (2006). W efekcie sam Fuss został oskarżony o… antysemityzm, a Galerii SCENA, która go zaprosiła, zagrożono zamknięciem. Gdy rozgrywał się kolejny etap polskiej wojny o stawianie krzyży w miejscach publicznych, tym razem przed Pałacem Prezydenckim, jako upamiętnienie katastrofy rządowego Tupolewa pod Smoleńskiem, Fuss wykonał krzyż obity gwoździami, który notabene prędko zniszczyli anonimowi sprawcy (2010).

Osobny jest przypadek Krzysztofa Kuszeja. Ten łódzki malarz wprost odnosi się do gazetowych afer wstrząsających polskim życiem i ujmuje za ich ofiarami. Podejmuje takie tematy, jak praktyki łódzkiego pogotowia ratunkowego, które uśmiercało chorych. W 2010 roku serię obrazów poświęcił pedofilii w Kościele polskim. Dzieła zostały skonfiskowane, a artyście wytoczono sprawę… o szerzenie pornografii.

Mimo tych wydarzeń wydaje się jednak, że powoli znika przyzwolenie na łatwe atakowanie sztuki. Do głosu dochodzi młode pokolenie Polaków, które nie jest zwolennikiem ingerencji Kościoła w życie państwa. Zmienia się układ głównych sił na scenie politycznej: drugą kadencję rządzi pragmatyczna, liberalna Platforma Obywatelska. Także sukces sztuki z Polski na scenie międzynarodowej i docenianie kultury (głównie jako narzędzia marketingowego) przez polityków ogólnopolskiego i lokalnego szczebla doprowadziły do relatywnego polepszenia sytuacji twórców.


Мадэлюючы час
«ЗаамОРфныя аб'екты»
Аляксея Лунёва



Alexey Luniov, installation «Zoomorphic objects», 2009
Аляксей Лунёў, інсталяцыя «Зааморфныя аб'екты», 2009

Вадзім Дабравольскі

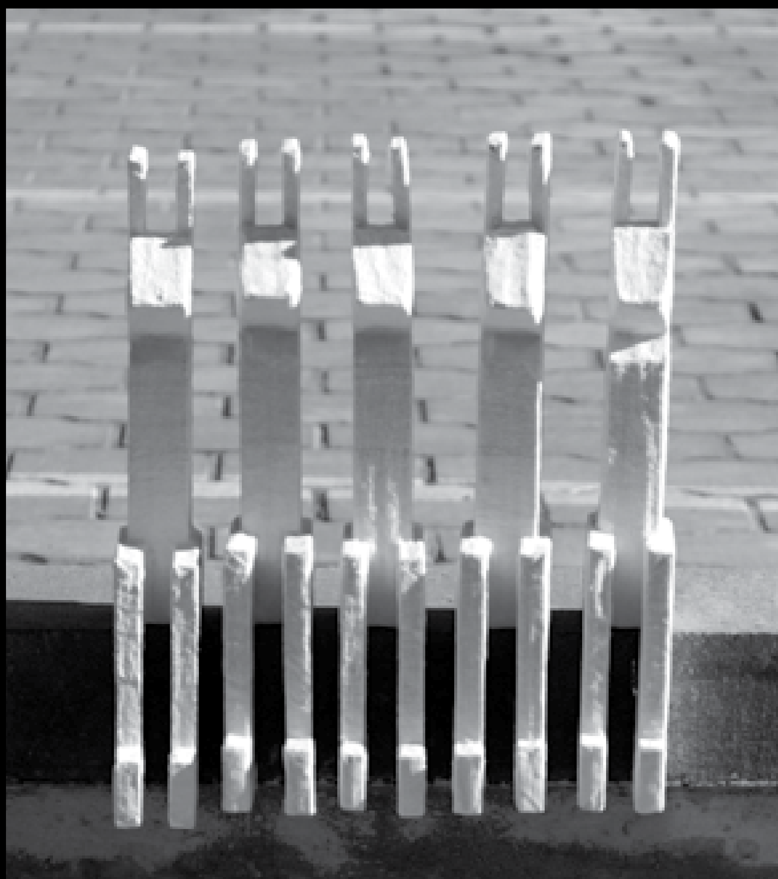
Мадэлюючы час. «Зааморфныя аб'екты» Аляксея Лунёва





Тэкст-пераможца ў намінацыі «Лепшы артыкул пра твор беларускага мастака» праекту «На шляху да сучаснага музэю — 2011»

Праект «На шляху да сучаснага музэю — 2011» (кіраўнік — Ала Вайсбанд) арганізаваны нямецка-ўкраінска-беларускім таварыствам «Эўропа бязь межаў». Ён праходзіць у Беларусі зь 2009 году. У межах праекту акрамя конкурсаў куратараў (2009, 2010) і крытыкаў (2011) праводзяцца публічныя дыскусіі й круглыя сталы («Актуальнае беларускае мастацтва: погляд звонку й знутры», «Ці магчымае ў Беларусі сацыяльна арыентаванае мастацтва?» і інш.), адукацыйныя сэмінары й лекцыі. Арганізуюцца сустрэчы з знакавымі актуальнымі мастакамі. На сёньняшні дзень гэта адзіны ў Беларусі конкурс-праект, які дае маладым куратарам і крытыкам магчымасьць прафэсійнае рэалізацыі й далейшага творчага руху.





Alexey Luniov, installation «Zoomorphic objects», 2009
Аляксей Лунёў, інсталяцыя «Зааморфныя аб'екты», 2009

Панятку «час» уласцівая ўнутраная амбівалентнасьць. З аднаго боку, час ажыцьцяўленьня фізычных працэсаў можа быць дакладна й адназначна зафіксаваны прыборамі. Ён праходзіць раўнамерна, лінейна зьвязваючы мінулае й будучыню праз імгненнае зараз. Зь іншага — індывідуальны досьвед часу сьведчыць пра тое, што ягоная плынь не аднародная. Ён можа запавольвацца, утвараючы тэмпаральныя лякуны, ці, наадварот, паскарацца, фармуючы імклівыя віры, у залежнасьці ад пэўных вонкавых умоваў і псыхалягічных станаў чалавека.

Такім чынам, катэгорыя часу відавочна распадаецца на два незалежныя складнікі: час фізычны й час, які перажывае індывід і які ня можа быць вымераны ў хвілінах і сэкундах, а фіксуецца ў нашых пэрсанальных адчуваньнях.

Для набыцьця досьведу падобнага кшталту неабавязкова паглыбляцца ў татальныя інсталяцыі, што ўзнаўляюць пэўны кантэкст, у межах якога было атрыманае аўтарскае адчуваньне (як, напрыклад, знакаміты «Чалавек, які вылецеў у космас з свае кватэры» Ільлі Кабакова). Цалкам дастаткова ўдалае мэтафары, што імпліцытна аднаўляла б істотныя рысы гэтага досьведу. Матэрыялізуючыся, такая мэтафара становіцца мадэльлю, якая невідавочна адсылае да свайго прататыпу. Падобнаю дакладна сканструяванаю мадэльлю індывідуальнага часу ёсьць інсталяцыя «Зааморфныя аб'екты» Аляксея Лунёва. Трапляючы ў яе, глядач атрымлівае магчымасьць набыць аўтарскі альбо падобны да гэтага досьвед часу.

***

Інсталяцыя Аляксея Лунёва складаецца з пасьлядоўнасьці зааморфных аб'ектаў — мультыпляў (ад анг. *multiple* — шматразовы, паўтаральны). Як і вынікае з назову, усе мультыплі паміж сабою ідэнтычныя. Аўтар выстаўляе іх у шарэнгу, раўнамерна разьмяшчаючы па ўсёй ейнай даўжыні. Яны выкананыя з пап'е-машэ, абгорнутыя тканінаю й нагадваюць схематычных антрапаморфных зайцоў.

Безумоўна, заяц як форма мультыпля ёсьць невыпадковым і шмат у чым архетыповым для Беларусі. Ён недвухсэнсоўна маркуе беларускі кантэкст і, такім чынам, кантэкстуалізуе інсталяцыю цалкам. Але моцны акцэнт на сымбалічным значэньні мультыплю залішні й шмат у чым дыскрэдытуе аўтарскую канцэпцыю, рэдукуючы яе да набору традыцыйных культурных сэнсаў і пошуку іх удалых камбінацыяў. Такі падыход істотна абмяжоўвае патэнцыял інсталяцыі Лунёва, радыкальна нівэлюючы ейны пачуцьцёвы аспэкт. Разам з сымбалічным зьместам «Зааморфных аб'ектаў» прынцыповым ёсьць іх візуальнае й пластычнае вырашэньне. Мультыплі ўяўляюць сабою хутчэй макет, накід пэўнае ідэі, прамежкавую мадэль, чымся завершаны аб'ект. Невыпадкова ў межах аўтарскае выставы «Мультыплікацыі» Аляксей Лунёў уключыў у экспазыцыю акрамя непасрэдна інсталяцыі красьлюнкі мультыпляў з інструкцыяю па іх стварэньні, якія яшчэ ў большай ступені ўпэўніваюць у тым, што гледачу прапануецца мадэль, а не эстэтычны арт-аб'ект. Антыдэкаратыўнасьць і ляканічнасьць пластычных формаў, лінейнасьць і рытмічнасьць арганізацыі прасторы не прадугледжваюць узьнікненьня актыўнага эстэтычнага водгуку ў гледачоў, але падкрэсьліваюць унутраную функцыянальнасьць інсталяцыі.

***

У аснове інсталяцыі Аляксея Лунёва ляжыць ідэя размнажэньня аб'ектаў, вядомая й распаўсюджаная арт-практыка, якая ўзбагачае прадмет дадатковымі сэнсамі. Аналізуючы фэномэн пасьлядоўнасьці, Жыль Дэлёз цытаваў тэзыс Юма: «Паўтарэньне нічога не зьмяняе ў паўтаральным аб'екце, але яно штосьці зьмяняе ў сьвядомасьці падчас яго сузіраньня». У выпадку інсталяцыі Аляксея Лунёва зьмена ў сьвядомасьці гледача адбываецца ў выніку таго, што сама пасьлядоўнасьць як спосаб арганізацыі элемэнтаў у прасторы аб'ектывізуецца. У прасторы інсталяцыі сымультанна існуюць два аб'екты: мультыпль і пасьлядоўнасьць мультыпляў, кожны зь якіх мае спэцыфічны пачуцьцёвы досьвед і сэнс. Іхнае спалучэньне ў межах інсталяцыі рэалізуе аўтарскую мадэль часу.

У анатацыі да выставы «Мультыплікацыі», у межах якой дэманстравалася інсталяцыя «Зааморфныя аб'екты», Аляксей Лунёў гаворыць пра тое, што фэномэн пасьлядоўнасьці для яго ідэнтычны працэсу перажываньня часу. Падобную ідэю выказвае й амэрыканскі арт-крытык Майкл Фрыд. Ён разглядае пасьлядоўнасьць як «натуральную мэтафару» нашага досьведу часу. Разьвіваючы гэтую ідэю, прыходзіш да таго, што ў пэўным сэнсе кожная матэрыяльная пасьлядоўнасьць аналягічная праміналиньню часу, таму што ўтрымлівае ў сабе ўнутраную імпліцытную тэмпаральнасьць. Ніводная дастаткова працяглая пасьлядоўнасьць ня можа быць схопленая гледачом у адзін момант, але раскрываецца для агляду паступова, элемэнт за элемэнтам. Пачуцьцёвы досьвед успрыманьня аказваецца разьмеркаваны ў часе, элемэнтарным адрэзкам якога становіцца працяглaсьць назіраньня адзінкавага аб'екту. А значыць, досьвед пасьлядоўнасьці набывае часавую каардынату. Пасьлядоўнасьць атрымлівае ў дадатак да трох прасторавых вымярэньняў відавочна адчувальнае часавае, якое залежыць ад уласьцівасьцяў як самой пасьлядоўнасьці, гэтак і ейнага элемэнтарнага аб'екту.

У гэтым кантэксьце мультыпль зьяўляецца атамарным элемэнтам, што вызначае структуру індывідуальнага часу. *Час зацьвердзявае ў выглядзе мультыпляў* (Марыс Бляншо). Іхная пасьлядоўнасьць — пачуцьцёва пазнавальная мадэль часу, але ня сам час, які па-ранейшаму застаецца нам не даступны. Характар пасьлядоўнасьці зааморфных аб'ектаў, ейныя дынаміка й рытм, а таксама сымбалічны сэнс адзінкавага мультыплю мадэлююць досьвед часу Аляксея Лунёва. Пры гэтым кожнаму гледачу прапануецца магчымасьць перажыць індывідуальны досьвед часу.

Невыпадковым у зьвязку з гэтым ёсьць і тое, што мультыплі зробленыя з газэтаў, абрыўкі якіх уважлівы глядач можа разабраць. Газэта як форма мас-мэдыя, якая прадугледжвае імгненную актуальнасьць і кароткатэрміновасьць, відавочна адсылае да тэмпаральнага вымярэньня паўсядзённасьці.

***

Калі пасьлядоўнасьць мультыпляў ёсьць мадэльлю досьведу часу, то ейныя асаблівасьці вызначаюць найбольш прынцыповыя рысы гэтага досьведу. Разгортваючыся ў прасторы, мультыплі ніяк не зьмяняюць ні адноснага разьмяшчэньня ў шыхце, ні сваёй формы. Перад гледачом ідэальна сталая пасьлядоўнасьць, якая хоць і абмежаваная фізычнымі памерамі інсталяцыі, аднак за кошт сталасьці й прадказальнасьці ўяўна працягвальная на бясконцасьць. Шарэнга мультыпляў не разьвіваецца, а пэрманэнтна самапаўтараецца. Час, што адпавядае падобнай пасьлядоўнасьці, таксама сталы. У такім часе не ўзьнікае разрыву паміж мінулым, цяперашнім і будучыняй празь іхную поўную ідэнтычнасьць. Маючы на ўвазе прыналежнасьць інсталяцыі да кантэксту Беларусі, можна дапусьціць, што ідэя падобнага часу мусіць быць пэўным чынам зафіксаваная ў дыскурсе, які нас акаляе.

Гэтая ідэя знаходзіць сваё адлюстраваньне ў канцэпцыі стабільнасьці — уладнае ідэалягічнае парадыгмы, якая лютуе ў Беларусі. *Гэтая ідэя* радыкальна адмаўляе прагрэс, але пасьпяхова аднаўляе сацыяльныя й палітычныя скамянеласьці мінулага тут і зараз. Такім чынам, час усярэдзіне беларускага кантэксту ня толькі запавольваецца й прыпыняецца, але рызыкуе зусім павярнуцца назад. Мінуўшчына страчвае сваю веліч, цяперашняе — накіраванасьць наперад, а будучыня — усялякую таямнічасьць, бо становіцца магчымаю толькі як «рэканструяванае мінулае» (Жак Рансьер). Індывід, які ня здольны супраціўляцца агрэсіі ўлады, становіцца падобны да мультыплю — стандартызаванай мадэлі, пастаўленай уладнаю рукой у шыхт. Шарэнга як спосаб арганізацыі пасьлядоўнасьці мультыпляў у інсталяцыі наўрад ці выпадковая — яна канатуе «нівэляваньне» й «падпарадкаваньне», уласьцівыя ўладнаму дыскурсу Беларусі.

***

Такім чынам, інсталяцыя Аляксея Лунёва дасягае максымальнае ступені кантэкстуалізацыі. Яна становіцца мадэльлю ня толькі часу, але й бацькоўскага кантэксту, аднаўляючы ў сабе ягоную сутнасьць і такім чынам урываючыся ў сфэру палітычнага. Але для мастака толькі такога, вузкага, асэнсаваньня мала. Ён ідзе далей і, мадэлюючы час у межах інсталяцыі, прапануе арыгінальны спосаб апасродкаваньня тэмпаральнае сутнасьці фэномэнаў навакольнае рэальнасьці ў мастацтве, адказваючы на актуальнае пытаньне сучаснасьці: «Што ёсьць часам тут і цяпер?»



Alexey Luniov, installation «Zoomorphic objects», 2009
Аляксей Лунёў, інсталяцыя «Зааморфныя аб'екты», 2009

„Na drodze do współczesnego muzeum": tekst-zwycięzca w nominacji „Najlepszy artykuł o pracy białoruskiego malarza"

Projekt „Na drodze do współczesnego muzeum – 2011", zorganizowany przez niemiecko-ukraińsko-białoruskie stowarzyszenie „Europa bez Granic" (kierownik projektu to Ałła Weisband), jest realizowany na Białorusi od 2009 roku. W ramach projektu oprócz konkursów – kuratorów (lata 2009 i 2010) i krytyków (2011 rok)– odbywają się publiczne dyskusje i okrągłe stoły („Aktualna sztuka białoruska: spojrzenie zewnątrz i od wewnątrz", „Czy w Białorusi możliwa jest sztuka ukierunkowana socjalnie?" i inne), seminaria edukacyjne i wykłady. Organizowane są również, jak to było w tym roku, spotkania z wybitnymi białoruskimi współczesnymi malarzami. Obecnie jest to jedyny na Białorusi konkurs-projekt stale dający młodym kuratorom i krytykom możliwość realizacji zawodowej i odnoszenia dalszych sukcesów.

Modelując czas. *Obiekty zoomorficzne* Alaksieja Łuniowa

Wadzim Dabrawolski

Tłumaczenie z rosyjskiego – Maryja Łucewicz-Napałkow

Pojęcie „czasu" zawiera wewnętrzną ambiwalencję. Z jednej strony czas przebiegu procesów fizycznych może być dokładnie i jednoznacznie ustalony przez przyrządy. Płynie równomiernie, liniowo łącząc przeszłość i przyszłość przez chwilową teraźniejszość. Z drugiej strony doświadczenie indywidualne czasu świadczy o tym, że jego bieg nie jest równomierny. Może zwalniać, tworząc luki temporalne, lub odwrotnie – przyspieszać, tworząc rwące wiry, w zależności od warunków zewnętrznych i stanów psychologicznych człowieka.

Tak więc kategoria czasu w sposób oczywisty rozpada się na dwa niezależne składniki: czas fizyczny i czas przeżywany przez jednostkę. Ten ostatni nie może być mierzony w minutach i sekundach, jest on utrwalany w naszych indywidualnych odczuciach.

Aby zdobyć tego rodzaju doświadczenie, nie ma konieczności zagłębiania się w totalnych instalacjach, w szczegółach odtwarzających określony kontekst, w ramach którego autor zdobywał doświadczenie. (Jak na przykład słynna praca Człowiek, który odleciał w kosmos z własnego mieszkania Ilii Kabakowa). W zupełności wystarczy celna metafora, która by w sposób implicytny odtwarzała jego istotne cechy. Materializując się, taka metafora staje się modelem, który nie wprost odwołuje się do swojego prototypu. Podobnym, dokładnie skonstruowanym modelem czasu indywidualnego jest instalacja Obiekty zoomorficzne Alaksieja Łuniowa. Docierając do niej, widz uzyskuje możliwość odczuwania czasu – autorskiego lub podobnego do jego.

***

Instalacja Alaksieja Łuniowa składa się z wielu obiektów zoomorficznych – multipli (z ang. multiple – wielokrotny, powtarzalny). Jak wynika z nazwy, wszystkie multiple są identyczne. Autor ustawia je w szeregu, w którym są równomiernie rozłożone na całej jego długości. Są one wykonane z papier mâché, owinięte tkaniną i przypominają schematyczne, antropomorficzne zające.

Niewątpliwie „zając" jako postać-multipla nie jest przypadkowy i w wielu aspektach jest archetypowy dla Białorusi. Niedwuznacznie określa on specyficzny klimat białoruski i w ten sposób kontekstualizuje instalację jako całość. Jednak mocny akcent położony na symboliczne znaczenie multipli jest zbędny i w znacznej części dyskredytuje koncepcję autorską, sprowadzając ją do zestawu tradycyjnych sensów kulturowych i poszukiwania ich udanych kombinacji. Takie podejście istotnie ogranicza potencjał instalacji Łuniowa, radykalnie zmniejszając jej aspekt zmysłowy. Obok symbolicznej zawartości Obiektów zoomorficznych istotne jest jej wykonanie wizualne i plastyczne. Multiple to raczej makieta, szkic pewnej idei, model przejściowy niż obiekt skończony. Nieprzypadkowo w ramach wystawy autorskiej „Multyplikacje" Alaksiej Łuniow pokazał – poza samą instalacją – rysunki multipli z instrukcją ich tworzenia, które jeszcze bardziej przekonują o tym, że odbiorca widzi model, a nie estetyczny obiekt sztuki. Antydekoracyjność i lakoniczność form plastycznych, liniowość i rytmiczność organizacji przestrzeni wewnętrznej nie przewidują aktywnego odzewu estetycznego ze strony widza, lecz podkreślają funkcjonalność wewnętrzną instalacji.

***

U podstawy Obiektów zoomorficznych leży znany i powszechny w sztuce pomysł rozmnożenia obiektów, który wzbogaca powielany obiekt, nadając mu dodatkowy sens. Analizując fenomen sekwencji, Gilles Deleuze cytował tezę Hume'a: „Powtarzanie nic nie zmienia w powtarzanym obiekcie, lecz zmienia coś w kontemplującej go świadomości". W przypadku instalacji Alaksieja Łuniowa można mówić o tym, iż zmiany w świadomości widza zachodzą wskutek tego, że w przestrzeni obiektywizuje się sama sekwencja jako sposób organizacji elementów. W przestrzeni instalacji istnieją symultanicznie dwa obiekty – multiple i ich sekwencja, przy czym każdy z nich jest specyficznym doświadczenia zmysłowego i sensu. Ich połączenie w ramach instalacji realizuje model autorski czasu.

W adnotacji do wystawy „Multyplikacje", w ramach której przedstawiono instalację Obiekty zoomorficzne, Alaksiej Łuniow opowiada o tym, że fenomen sekwencji jest dla niego tożsamy z procesem przeżywania czasu. Podobną ideę głosi także amerykański krytyk sztuki Michael Frid. Rozpatruje sekwencję jako „naturalną metaforę" naszego doświadczania czasu. Rozwijając tę ideę, dochodzimy do tego, że w pewnym sensie każda sekwencja materialna jest analogiczna do biegu czasu dlatego właśnie, że zawiera wewnętrzną implicytną temporalność. Żadnej wystarczająco długiej sekwencji widz nie może objąć w jednej chwili, ukazuje się ona jego oczom kolejno, element po elemencie. Doświadczenie zmysłowe odbioru sekwencji, jak się okazuje, jest podzielone w czasie, którego elementarnym odcinkiem staje się czas trwania obserwacji danego obiektu. Wynika z tego, że doświadczenie sekwencji zyskuje współrzędną czasową. Sekwencja zawiera, jako uzupełnienie trzech wymiarów przestrzennych, wyraźnie odczuwalny wymiar czasowy, zależny zarówno od właściwości samej sekwencji, jak i jej obiektu elementarnego.

W tym kontekście pojedyncze multiple są elementem atomowym, określającym strukturę doświadczenia czasu indywidualnego. Czas utwardza się w postaci multipli (Maurice Blanchot). Ich sekwencja to zmysłowo-poznawczy model czasu, lecz nie sam czas, który nadal pozostaje dla nas niedostępny. Charakter sekwencji obiektów zoomorficznych, jej dynamika i rytm oraz sens symboliczny pojedynczego multipla modelują doświadczenie czasu Alaksieja Łuniowa. Przy tym każdy widz ma możliwość indywidualnego przeżywania czasu.

W związku z tym nieprzypadkowy zdaje się fakt, że multiple wykonano z gazet, których strzępom może się przyjrzeć uważny widz. Gazeta jako forma mediów, zakładająca chwilową aktualność i krótkotrwałość, w sposób oczywisty odsyła do temporalnego wymiaru codzienności.

***

Jeśli sekwencja multipli jest modelem doświadczenia czasu, jej szczegóły określają najbardziej zasadnicze cechy tego doświadczenia. Rozwijając się w przestrzeni, multiple w żaden sposób nie zmieniają ani swojej relatywnej pozycji w szeregu, ani swojej postaci. Przed widzem znajduje się idealnie stała sekwencja, która wprawdzie jest ograniczona wymiarami fizycznymi instalacji, jednak dzięki stałości i przewidywalności może być rozciągnięta w myśli do nieskończoności. Szereg multipli nie rozwija się, lecz stale się powtarza. Czas odpowiadający tego typu sekwencji także jest stały. W tym czasie nie powstaje wyrwa pomiędzy przeszłością, teraźniejszością a przyszłością, ponieważ są one absolutnie identyczne. Mając na uwadze powiązanie instalacji z kontekstem białoruskim, można założyć, że idea tego typu czasu powinna być w pewien sposób utrwalona w otaczającym nas dyskursie.

Ona znajduje odzwierciedlenie w koncepcji s t a b i l n o ś c i – ideologicznym paradygmacie władzy, szalejącym na Białorusi. Ona radykalnie odrzuca postęp, lecz z powodzeniem tu i teraz odtwarza społeczne i polityczne skamieliny przeszłości. Zatem czas wewnątrz kontekstu białoruskiego nie tylko zwalnia i zatrzymuje się, lecz ryzykuje całkowity powrót. Przeszłość traci swą wielkość, teraźniejszość – dążenie do przodu, a przyszłość – wszelką tajemniczość, ponieważ staje się możliwa wyłącznie jako „rekonstruowana przeszłość" (Jacques Rancière). Jednostka, która nie jest w stanie sprzeciwić się agresji władzy, upodabnia się do multipli – wypośrodkowanego modelu, ustawionego władczą ręką w szeregu. Szereg jako sposób organizacji sekwencji multipli w instalacji nie jest chyba przypadkowy, przecież jego konotacje to „pozbawienie indywidualności" i „podporządkowanie" właściwe dyskursowi władczemu Białorusi.

***

Tak więc instalacja Alaksieja Łuniowa osiąga maksymalny stopień kontekstualizacji. Staje się modelem nie tylko czasu, lecz także kontekstu rodzicielskiego, odtwarzając w sobie jego istotę, i tak wdziera się w strefę polityczną. Ale artyście nie wystarcza jedynie taka wąska interpretacja. Idzie dalej i, modelując czas w ramach instalacji, proponuje oryginalny sposób odczytywania istoty temporalnej fenomenów otaczającej rzeczywistości w sztuce, odpowiadając na aktualne pytanie: Czym jest „czas" tu i teraz?

pARTisan An Actual 18



Fragment zniszczonej wystawy Piotra Uklańskiego w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie, 1999 ,
dzięki uprzejmości Działu Dokumentacji Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie.
Фрагмэнт зьнішчанай выставы Пятра Укляньскага ў галерэі «Захэнта», Варшава, 1999

Адам Мазур
Новыя зьявы ў польскай фатаграфіі пасьля 2000 году



Łukasz Trzciński, z cyklu «Nowa Europa» (Mołdawia), 2009–2010
Лукаш Тжціньскі, з цыклю «Новая Эўропа» (Малдова), 2009–2010

Здаецца, ключавым трэндам у сфэры фатаграфіі ёсьць вяртаньне фотадакумэнталістыкі пасьля дзесяцігодзьдзя сымбалічнага панаваньня мастацкай фатаграфіі й ейнай маруднай агоніі ў 1990-х. Разьвіцьцё дакумэнту ў Польшчы пэрыяду трансфармацыі — гэта й зьяўленьне групаў мастакоў (напрыклад, «Еленягурска школа», «Лятарнік»), і станаўленьне творчых індывідуальнасьцяў, зацікаўленых у раскрыцьці вобразу рэчаіснасьці, адрознага ад таго, які пануе ў камэрцыялізаванай поп-культуры. Гэты дакумэнтальны рух паходзіць ад г. зв. «элемэнтарнай фатаграфіі» 1980-х, якая вызначалася спробамі заняць унутраную пазыцыю, што дыстанцыявалася ад галоўнай плыні культуры. Варта зьвярнуць увагу на наяўнасьць падобнай фатаграфіі на істотнай з пэрспэктывы часу выставе «Вакол дэкады», дзе экспанаваліся «мастацкія дакумэнты» пакаленьня «старых дакумэнталістаў» Эвы Анджэеўскай, Ганны Бэаты Багдзевіч, Анджэя Я. Леха, Войцеха Завадзкага. Гэтая экспазыцыя выстаўлялася ў найважнейшых мастацкіх установах.

У Польшчы на пачатку мілеініюму мела месца своеасаблівая імплозія фармалістычных экспэрымэнтаў з памежжа дакумэнту, і гэты каляпс падрыхтаваў глебу для надыходу новага. Розьніцу паміж здымкамі, паказанымі на «Вакол дэкады», і зьяваю, што атрымала назву «новага дакумэнту», складае адчужэньне «старых дакумэнталістаў» ад грамадзтва й ягоных кіраўнічых мэханізмаў, тыповае для мастацкага тыпу фатографаў. Такі падыход да рэчаіснасьці адкінулі творцы, якія дасьпявалі ўжо ў новай мэдыйнай, насычанай вобразамі візуальнай культуры 1990-х. У новым дакумэнце не ідзе гаворка пра стварэньне альтэрнатыўных асобных прастораў. У адрозьненьне ад піктарыяльнай плыні, у якой дамінавала чыста фармальнае, заснаванае на імпрэсіі эстэтычнае перажываньне, новыя дакумэнталісты намагаюцца паказаць і прааналізаваць рэчаіснасьць і спосабы яе ўспрыняцьця. У новым дакумэнце, апрача яго повязяў з рэпартажам (Рафал Міляx, Ганна Бэдыньска), які адыходзіць на другі плян, істотным зьяўляецца аналітычны аспэкт дзейнасьці мастака. Аднак варта заўважыць, што пазыцыя новых дакумэнталістаў далёкая ад адназначнасьці. Эфэкты іхнай працы можна ўспрымаць як падрыхтаваныя да продажу прадукты, што кіруюцца правілам спэктаклю й гатовыя разнастаіць мэдыйныя шпалеры. Гэтую няпэўнасьць паглыбляе й удзел большасьці маладых людзей у рынку камэрцыйных мэдыяў, які забясьпечвае іх утрыманьне (Zorka Project, Зуза Краеўска й Бартэк Вячорэк, Ігар Амулецкі). Аднак калі пагадзіцца, што нельга звонку крытыкаваць сыстэму, заснаваную на спэктаклі, то ў новых дакумэнталістах можна ўбачыць і агентаў пераменаў, якія, па-першае, згараюць у штодзённых змаганьнях з функцыянэрамі гэтай самай сыстэмы, а па-другое, уздымаюць сваёй творчасьцю праблемы рэчаіснасьці й спэктаклю сьвету мастацтва, які ўтварае сабою субполе. У гэтым сэнсе патэнцыял дакумэнтальнага запісу не абмяжоўваецца бачаньнем і разуменьнем, але і — праз аналіз спосабаў пэрцэпцыі — рыхтуе гледача да перагляду статус-кво. Пры гэтым зьмены магчымыя толькі з дапамогаю мэдыяў. Гранічная пазыцыя новага дакумэнта стварае няпэўнасьць, прыцягвае ўвагу й можа прыводзіць да трансгрэсіі. У апошнія гады значныя посьпехі дэманстравалі мастакі, якія належаць да плыні новага дакумэнту, такія як Конрад Пустола, Нікаля Гросп’ер, Войцех Вільчык, Рафал Міляx (разам з калектывам «Sputnik Photos»), Анджэй Крамаж і Вэроніка Ладзіньска (і разам зь імі фатографы з суполкі «Vis-A-Vis»), Філіп Цьвік (і фатографы з «Napo Images»), Zorka Project, Пшэмыслаў Пакшыцкі, Кшыштаф Зеліньскі або дуэт Ян Смага й Анэта Гжэшыкоўска.

Празь некалькі гадоў, якія прайшлі з часу, калі маладое пакаленьне фатографаў заявіла пра сябе на зладжаных у 2006 годзе выставах «Новыя дакумэнталісты» й «Цяпер Польшча», відавочныя й пэўныя абмежаваньні гэтай спэцыфічнай фармацыі. Іншымі словамі, новы дакумэнт стаў у некаторай меры манерай, папулярным клішэ. Як пэўнае супрацьпастаўленьне гэтай зьяве можна прыгадваць Мікалая Длугаша й ягоны праект «Real Foto» (2007–2010). Сабраны на фатаграфічных аўкцыёнах фотакаталёг прадметаў штодзённага ўжытку захапіў мастацкіх крытыкаў, але быў горш прыняты фатаграфічнай супольнасьцю. «Real Foto» працягнуў праект Длугаша па зьбіраньні нудных паштовак часоў ПНР (альбом «Добрае надвор’е» хутка стаў культавым,

але і крытыкаваным за настальгічную аўру). У «Real Foto» настальгіі няма, таму крытыка засяродзілася на «ніякасці», сырасці й бессэнсоўнасці абраных аматарскіх здымкаў. Між тым Мікалай Длугаш паставіў сабе задачу ўпарадкаваць гармідар бясконцага каталёгу рэчаў, мірыядаў вобразаў, якія цыркулююць у сеціве і, пакуль іх не выберуць і не пакажуць, існуюць без карысьці й зьнікаюць праз імгненьне. Мастак паказаў і новую фармальную якасьць гэтых здымкаў, аўтэнтычных і прасякнутых духам часу. Іншымі словамі, здымкі Длугаша маюць быць не прыўкраснымі, але карыснымі. Карыснымі ў многіх сэнсах. Карыснымі, бо распавядаюць нам пра грамадзтва, культуру, эканоміку й эстэтыку, шмат гавораць і пра нас саміх. Постдакумэнтальная й постфатаграфічная стратэгія Мікалая Длугаша — гэта адна са спробаў зрабіць пераацэнку новага дакумэнту.

Зусім іншая прыкмета зьмены стасункаў маладых творцаў з рэчаіснасьцю — фэномэн стылізаванага гіпстэрскага фотаблогу, адным зь піянэраў якога ёсьць Куба Дамброўскі зь ягоным праектам «Accidents Will Happen». Сёньня Дамброўскі мае масу адданых фанаў і пасьлядоўнікаў як у сваім пакаленьні 30-гадовых («Szlaga» Міхала Шлягі, «Rafak Notes» Рафала Міляха), так і сярод малодшых фатографаў («Multicontrast» Кшыштафа Пахоляка, «Puresoftmetal» Якуба Рыневіча, «Mademoisellelelumpolelum» Аляксандры Лёскі, «Karwastan» Караліны Карваньскай, а таксама блогі Міхала Лучака, Давіда Місёрнага й іншых).

Для маладых фатографаў і фатаграфак, у адрозьненьне ад Длугаша, адсутнасьць непасрэднага доступу мастака да грамадзкай і эканамічнай рэчаіснасьці — зусім не праблема. У гэтай скрайне суб'ектыўнай візіі сьвету ўсё — пачынаючы ад інтымнага жыцьця, стасункаў з блізкімі, прафэсійнай працы, штодзённага побыту й заканчваючы адпачынкам — пададзенае апасродкавана праз новыя мэдыі, пераважна праз фатаграфію, але нярэдка й разрадзініц праз кароткае відэа. Сьвет здаецца апрацаваным, выстаўленым і створаным так, быццам адпачатку быў прызначаны для фіксацыі на фотаздымку й неадкладнага зьмяшчэньня ў сеціве. Гэткія блогі стоадсоткава ўпісваюцца ў адзначаную дасьледчыкамі візуальнай культуры зьяву настальгіі па сучаснасьці й ствараюць новую постдакумэнтальную іканасфэру, сплятаючы ў выніку спэцыфічную візуальную нарацыю. Эстэтыка «блогпэчварку», як акрэсьліў гэтую зьяву Якуб Сьвірч, пранізвае й творы мастакоў з кола Лукаша Рушніцы, Філіпа Завады, Кшыштафа Салярэвіча, то бок фатографаў з Уроцлаўскага Цэнтру творчых станаў (варта згадаць уроцлаўскія выставы «Біялёгія Хімія Фізыка» й перадусім «Некаторыя думаюць, што мы брыдкія», 2010), або характарызуе варшаўскую «Чуласьць», таварыска-галерэйную фармацыю, якая паўстала з ініцыятывы Паўла Эйбла, Вітка Орскага й Яна Замойскага. Фатаграфія блогераў пераглядае спосаб рэпрэзэнтацыі й ставіць істотныя пытаньні: а што, уласна кажучы, здымкі гавораць нам пра сьвет? Мастацкія — здаецца, няшмат. Немастацкія шмат гавораць пра эмоцыі й уражаньні аўтараў, пра прыгажосьць і ўзьнёсласьць — але пра сьвет? У гэтым кантэксьце традыцыйная прэс-фатаграфія здаецца нейкай перамаляванай, занадта каляровай або чорна-белай, скампанаванай так дасканала, што нібыта наўпрост прызначаецца для ўзнагароды й выставы. Урэшце, у блогавых здымках інфармацыі пра стан сьвету шмат, можа, нават зашмат. Але рэчаіснасьць навокал маладых аўтараў надалей застаецца нібыта затоенай і няўлоўнай, ледзь не зачараванай. Што важна, у гэтым сьвеце постдакумэнту ўжо няма гаворкі пра зьмены й грамадзкую заангажаванасьць, гэта вельмі асабісты, інтымны від візуальнай нарацыі, які падкрэсьлівае індывідуальную ўражлівасьць і замкнёнасьць, асаблівасьць уласнай візіі (нават набліжанай да візіі іншых блогераў).

Калі мы жывем у часы вяртаньня дакумэнталізму, а мастацкае фота пайшло на сьметнік, то ці азначае гэта, што мастакі перасталі цікавіцца фатаграфіяй? Наадварот. Напрыклад, горача прынятае ў 1990-х, заснаванае на новых сродках — у тым ліку на фатаграфіі — крытычнае мастацтва ня страчвае імпэту й у новым стагодзьдзі. Мастакі, якія ўздымаюць складаныя й балючыя тэмы, ахвотна карыстаюцца новымі сродкамі, у тым ліку фільмам і фота, каб дайсьці са сваім пасылам да шырокага гледача. Да таго ж пра пластычную й фармальную якасьць гэтай фатаграфіі магла сьведчыць зладжаная ў варшаўскім «Трусятніку» («Królikarni») Гжэгажам Кавальскім і Марыяй Сіткоўскай выстава «Скульптары фатаграфуюць» (2004). Ня толькі крытычны пасыл, але і рамесьніцкая спраўнасьць і аўтарэфлексія забясьпечылі моцную пазыцыю прадстаўнікам крытычнага мастацтва, якія паходзяць з майстэрні скульптуры прафэсара Гжэгажа Кавальскага пры варшаўскай Акадэміі мастацтва. Апрача ўжо прызнаных творцаў крытычнага мастацтва, якія ў 1990-х свабодна выкарыстоўвалі фатаграфію й фільм, такіх як Артур Жміеўскі, Катажына Гурна ці Катажына Казыра, на сучаснай арт-сцэне пасьля 2000 году зьявіліся маладзейшыя аўтары: Дарота Нязнальска, Караліна Брэгула, Караль Радзішэўскі. Менавіта інсталяцыя Нязнальскай «Pasja», якая складалася са здымку мужчынскага чэлесу, упісанага ў форму грэцкага крыжа, давяла да цкаваньня ў прэсе й асуджэньня мастачкі ў судзе першай інстанцыі. Да выбуху падобных эмоцыяў з боку публікі й да атакі скрайне правых палітыкаў дайшло й пры публікацыі ў межах «Кампаніі супраць гамафобіі» фотаздымкаў Катажыны Брэгулы — партрэтаў гомасэксуальных параў («Хай нас убачаць»). Караль Радзішэўскі прыняў іншую стратэгію, не такую, як у Нязнальскай і Брэгулы, і вырашыў выставіць здымкі з сэрыі «Підарасы» ў прыватнай кватэры (2005) і апублікаваць іх у рэдагаваным ім жа часопісе «Dik Fagazine». У сваёй ангажаванай, але моцна іранічнай, з элемэнтамі пастышу, творчасьці Радзішэўскі не абмяжоўваецца новымі сродкамі. Дзеля ўвядзеньня істотнай тэматыкі queer ён выкарыстоўвае жывапіс, малюнак і пэрформанс. Тэмы gender і queer (і шырэй — тоеснасьці суб'екта) дасьледуюць у сваёй творчасьці шматлікія маладыя мастакі: Мацей Асіка, Даніэль Румянцаў, Ойка Пэтэрсэн ці Аляксандра Бучкоўска («Маладзіцы», 2005, сумесна з Катажынай Брэгулай). У значнай меры менавіта дзякуючы дзеяньням прадстаўнікоў крытычнага мастацтва былі перасунутыя межы й каардынаты візуальнай культуры, якія да таго часу лічыліся стабільнымі. Цяпер на месцы крытычнай і фэміністычнай рэфлексіі ў мастацтве зьявілася плынь, якую тэарэтыкі назвалі посткрытычнай і постфэміністычнай. Гэта не азначае, што палітычныя матывы засталіся ў заняпадзе. Яны, хутчэй, сталі больш тонкімі й эстэтычнымі. Лібідальная энэргія сублімуецца ў мастацкай творчасьці ў даволі неакрэсьленыя, неадназначныя й нечаканыя формы, якія захапляюць і зацягваюць, адначасна падаючыся агіднымі (адбылася пераацэнка й катэгорыі агіднага). Пакуты й боль, абстрактна прадстаўленыя Агатай Багацкай у працах Дароты Нязнальскай, канкрэтызуюцца ў сымбалях прыгнёту, якія адначасова могуць быць інструмэнтамі садамазахісцкіх оргіяў. Гэтыя дзіўныя, прызначаныя для фатаграфаваньня аб'екты кампануюцца з эстэтычнымі, дзявоцкімі матывамі з фотаздымкаў Басі Сакалоўскай ці Ганны Арлоўскай. Вопратка, рэквізыт, сада-маза й сардэчкавая біжутэрыя пазначаюць суб'ект, фэтышысцкія фантазіі якога дамінуюць у шматлікіх фатаграфічных вобразах Маўрыцыя Гамуліцкага («Minimal Fetish», 2008–2010). У польскай фатаграфіі ўпершыню адкрыта зьяўляюцца выявы гермафрадытаў у працах Мацея Асікі, Барбары Канопкі (moRgan), Зьбігнева Лібэры, Анджэя Кармаша. Прыемнасьць пераадольваньня звыклых полавых роляў і канструяваньне ўласнай аповесьці пра каханьне й цялесны пожад гэткія ж відавочныя, як іхны матэрыяльны субстрат, прысутны на здымках унутры «даркрумаў» (называных і «fuck-room») Конрада Пустолы (2008–2009). Міражы аргіястычнай і антычнай асалоды там часам дапаўняюцца рэальнасьцю гетэрасэксуальнага аргазму, зафіксаванай Кубам Дамброўскім у выглядзе фотарэпартажу з пабіцьця сэксуальнага рэкорду сьвету (2002) і ў тыпалёгіі памежных публічных дамоў Ганны Бэдыньскай (2008).

Пачатак новага тысячагодзьдзя — гэта ў польскім мастацтве й рэдэфініцыя жывапіснай карціны, рост зацікаўленасьці жывапісам, асабліва рэалістычным. Праекты, якія належаць групе «Ładni», прывязваюцца ня столькі да самой рэчаіснасьці, колькі да ейных вобразаў. Можна сказаць, што мастакі, такія як Вільгельм Сасналь, Зьбігнеў Рагальскі, Марцін Мацеёўскі ці Рафал Буйноўскі, ствараюць карціны на базе фатаграфіі (або й самі фатаграфуюць). Аднак больш адэкватным было б сьцьверджаньне, што яны бяруцца, як гэта акрэсьліў адзін з крытыкаў, за «псыхааналіз» зафіксаваных у фатаграфіі вобразаў рэчаіснасьці й робяць гэта з ужываньнем жывапісных сродкаў. Сэрыя палотнаў Сасналя, створаных на аснове здымкаў Энрыке Мэтыні́дэса або малюнкаў Джэфа Ўола, праект «Віза» Буйноўскага ці карціны з фрагмэнтаў газэтных фота Мацеёўскага больш гавораць пра стан сучаснай візуальнай культуры, заснаванай на фатаграфіі й новых мэдыя, чым нават самы выразны фотаздымак.

З 1990-х можна прасачыць рост цікавасьці мастакоў да гістарычнай тэматыкі. Фэномэн, акрэсьлены крытыкамі як «дэгістарызацыя» (тэрмін Ізабэлы Кавальчык), часта абапіраецца на выкарыстаньне фатаграфіі, якая, бы машына часу, лепей прыдатная для працы ў прасторы паміж рэчаіснасьцю й ейнымі фантазмамі, міжмінуўшчынай і сучаснасьцю. Паўтарэньне жэстаў зь мінуўшчыны й пераўтварэньне вобразаў, своеасаблівых клішэ памяці прыцягваюць Робэрта Кусьміроўскага, Зьбігнева Лібэру, Ганну Баўмгарт, якая на падставе фатаграфіяў ствара надзвычай сугестыўныя скульптуры. У сваю чаргу, Пётар Укляньскі, група «Azorro» й Томаш Козак зьвяртаюцца да рэчаіснасьці мэдыйнага спэктаклю, які таксама жывіцца гістарычнай памяцьцю. Скандал, аднак, выклікалі ня толькі такія моцныя жэсты, як памятная прэзэнтацыя «Нацысты» ў залі Нарутовіча ў варшаўскай Захэнце. Паштоўкі Рафала Якубовіча, якія тычыліся мінуўшчыны адной фірмы, што валодала фабрыкамі пад Познаньню, з такой самай эфэктыўнасьцю ўключылі мэханізм выцісканьня непажаданых зьместаў. Больш дакумэнтальны падыход да Галакосту й ягоных сучасных наступстваў выяўляецца ў працах Эльжбэты Яніцкай («Няцотнае месца», 2003–2004) і Войцеха Вільчыка («Нявінная вока не існуе», 2008–2009).

Праз 170 гадоў пасьля вынаходства Дагерам фатаграфія ўсё яшчэ застаецца сучаснай, важнай часткаю рамяства як крытычнага мастака, зацікаўленага поп-культурай, гэтак і постканцэптуаліста, які дэканструюе гістарычныя клішэ.


Maciej Pisuk, z cyklu «Pod skórą. Fotografie z ulicy Brzeskiej», 2002–2011
Мацей Пісук, з цыклю «Пад скурай. Фатаграфіі з вуліцы Брэсцкай», 2002–2011



Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku

Adam Mazur





Maciej Pisuk, z cyklu «Pod skórą. Fotografie z ulicy Brzeskiej», 2002–2011
Мацей Пісук, з цыклю «Пад скурай. Фатаграфіі з вуліцы Брэсцкай», 2002–2011

Kluczowym trendem, jak się wydaje, jest obserwowany od początku nowego wieku zwrot dokumentalny, który dokonuje się w fotografii po dekadach symbolicznej dominacji fotografii artystycznej i jej powolnej agonii w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Rozwój dokumentu okresu transformacji w Polsce to pojawienie się grup twórców (na przykład „Szkoła Jeleniogórska", „Latarnik") i rozwój pojedynczych osobowości zainteresowanych stworzeniem innego niż dominujący w skomercjalizowanej kulturze popularnej obrazu rzeczywistości. Ten dokumentalny ruch w latach dziewięćdziesiątych miał korzenie w tzw. fotografii elementarnej lat osiemdziesiątych, którą charakteryzowała próba zajęcia pozycji niejako zewnętrznej, pełnej dystansu wobec głównego nurtu kultury. Warto też zwrócić uwagę na obecność tego typu fotografii na istotnej z perspektywy czasu wystawie „Wokół dekady". Pokazano na niej takie właśnie „artystyczne dokumenty" pokolenia „starych dokumentalistów": Ewy Andrzejewskiej, Anny Beaty Bohdziewicz, Andrzeja J. Lecha, Wojciecha Zawadzkiego. Właśnie na tej ekspozycji, która pokazywana była w najważniejszych instytucjach sztuki w Polsce na początku milenium, miała miejsce swoista implozja formalistycznych eksperymentów z pogranicza dokumentu. Przygotowała ona grunt na nadejście nowego. Różnicę między zdjęciami eksponowanymi na „Wokół dekady" a tym, co zyskało miano „nowego dokumentu", można opisać jako dystansowanie się „starych dokumentalistów" od społeczeństwa oraz rządzących nim mechanizmów, typowe dla artystowskiego stylu fotografików. Takie podejście do rzeczywistości odrzucone zostaje przez twórców, którzy dojrzewali już w nowej zmediatyzowanej i nasyconej obrazami kulturze wizualnej lat dziewięćdziesiątych. W nowym dokumencie nie chodzi o kreację alternatywnych, osobnych przestrzeni. W odróżnieniu od nurtu piktorialnego, w którym dominowało czysto formalne, oparte na impresjach doświadczenie estetyczne, nowi dokumentaliści podejmują trud przedstawienia, ale także analizy rzeczywistości i sposobów jej postrzegania. W nowym dokumencie, mimo powinowactwa z reportażem (Rafał Milach, Anna Bedyńska), które schodzi na dalszy plan, istotniejszy jest aspekt analityczny działań twórców. Warto jednak zauważyć, że postawa nowych dokumentalistów daleka jest od jednoznaczności. Efekty ich pracy można traktować zarówno jak punkty oporu, jak i podlegające regułom spektaklu gotowe do sprzedaży produkty, mające urozmaicić medialną tapetę. Niepewność pogłębia także udział większości młodych artystów w rynku komercyjnych mediów zapewniający im utrzymanie (Zorka Project, Zuza Krajewska i Bartek Wieczorek, Igor Omulecki). Jeśli jednak przyjąć, że nie można z zewnątrz krytykować opartego na spektaklu systemu, to w nowych dokumentalistach należałoby dostrzec agentów zmiany, którzy, po pierwsze, spalają się w codziennych zmaganiach z funkcjonariuszami tegoż systemu, a po drugie – wprowadzają swoją twórczością problemy rzeczywistości do stanowiącego subpole spektaklu świata sztuki. W tym sensie potencjał zapisu dokumentalnego nie sprowadza się do obejrzenia i zrozumienia, ale także – przez analizę sposobów percepcji – przygotowuje odbiorcę do działania na rzecz rewizji status quo. Przy czym zmiana wydaje się możliwa jedynie poprzez media. Graniczna pozycja nowego dokumentu generuje niepewność, przyciąga uwagę i może prowadzić do transgresji. W ostatnich latach znaczące sukcesy artystyczne odnosili artyści kojarzeni z nurtem nowego dokumentu, tacy jak: Konrad Pustoła, Nicolas Grospierre, Wojciech Wilczyk, Rafał Milach (wraz z kolektywem Sputnik Photos), Andrzej Kramarz i Weronika Łodzińska (oraz inni fotografowie z kolektywu Vis-A-Vis), Filip Ćwik (i fotografowie z Napo Images), Zorka Project, Przemysław Pokrycki, Krzysztof Zieliński czy duet Jan Smaga, Aneta Grzeszykowska.

W ciągu kilku lat, które minęły od wtargnięcia poprzez zorganizowane w 2006 roku wystawy „Nowi dokumentaliści" i „Teraz Polska" młodego pokolenia fotografów, widać również pewne ograniczenia tej specyficznej postawy. Innymi słowy, nowy dokument stał się w znacznej mierze manierą, popularną kliszą. W pewnej kontrze do tego zjawiska usytuować można Mikołaja Długosza i jego projekt „Real Foto" (2007–2010). Zebrany na internetowych aukcjach fotograficzny katalog rzeczy codziennego i odświętnego użytku uwiódł krytyków sztuki, lecz gorzej został przyjęty przez świat fotografii. „Real Foto" kontynuował projekt zbierania przez Długosza nudnych pocztówek z PRL („Pogoda ładna" szybko stała się kultowym, ale też krytykowanym za nostalgiczną aurę albumem). W „Real Foto" nostalgii brak, więc krytyka szła w stronę wskazywania nijakości, surowości i braku sensu w wyborze amatorskich zdjęć. Tymczasem Mikołaj Długosz postawił przed sobą zadanie uporządkowania bałaganu niekończącego się katalogu rzeczy, miriadów cyrkulujących w sieci obrazów, które dopóki się ich nie wybierze i nie pokaże, wegetują bezużytecznie i znikają po chwili. Artysta wskazał również nową jakość formalną przypisaną tym autentycznym i oddającym ducha naszych czasów zdjęciom. Innymi słowy, zdjęcia Długosza nie mają być piękne, lecz użyteczne. Użyteczne na wiele sposobów. Użyteczne, bo mówią nam o społeczeństwie, kulturze, ekonomii i estetyce; mówią nam o nas samych. Postdokumentalna i postfotograficzna strategia Mikołaja Długosza jest jedną z prób przewartościowania nowego dokumentu.

Za zupełnie inną oznakę zmiany nastawienia młodych twórców do rzeczywistości należy uznać fenomen stylizowanego hipsterskiego fotobloga, którego jednym z pionierów jest Kuba Dąbrowski i jego projekt Accidents Will Happen. Dąbrowski ma dziś rzeszę oddanych fanów i naśladowców zarówno w swoim pokoleniu trzydziestolatków (Szlaga Michała Szlagi, Rafak Notes Rafała Milacha), jak i wśród fotografów młodszych (Multicontrast Krzysztofa Pacholaka, Puresoftmetal Jakuba Ryniewicza, Mademoisellelelumpolelum Aleksandry Loski, Karwastan Karoliny Karwańskiej, a także blogi Michała Łuczaka, Dawida Misiornego i innych).

Dla młodych fotografów i fotografek – inaczej niż dla Długosza – brak bezpośredniego dostępu fotografa do rzeczywistości społecznej i ekonomicznej nie jest żadnym problemem. W tej skrajnie subiektywnej wizji świata wszystko – od życia intymnego, relacji z bliskimi, przez pracę zawodową i życie codzienne, a na relaksie i wypoczynku kończąc – jest zapośredniczone w nowych mediach, głównie fotografii, ale nierzadko także krótkich formach wideo. Świat wydaje się przetworzony, ustawiony i stworzony tak, jakby był przeznaczony od początku do utrwalenia na fotografii i natychmiastowego udostępnienia poprzez sieć. Stuprocentowo wizualne blogi wpisują się w obserwowane przez badaczy kultury wizualnej zjawisko nostalgii za współczesnością i tworzą nową postdokumentalną ikonosferę, składając się w sumie na specyficzną, wizualną narrację. Estetyka „blogowego patchworku", jak zjawisko określił Jakub Śwircz, przenika również estetykę wystaw z kręgu Łukasza Rusznicy, Filipa Zawady, Krzysztofa Solarewicza, czyli fotografów z Wrocławskiego Ośrodka Postaw Twórczych zebranych na wrocławskich wystawach „Biologia Chemia Fizyka" i przede wszystkim „Niektórzy myślą, że jesteśmy brzydcy" (2010), czy też charakteryzuje warszawską „Czułość" powstałą z inicjatywy Pawła Eibla, Witka Orskiego i Jana Zamoyskiego ideę galeryjno-towarzyską. Fotografia blogerów przewartościowuje dotychczasowe sposoby reprezentacji i stawia istotne pytanie, co właściwie zdjęcia mówią nam o świecie? Te artystyczne, jak się wydaje, niezbyt wiele. Te nieartystyczne zaś sporo o emocjach i wrażeniach autorów, o pięknie i wzniosłości, ale o świecie? W tym kontekście tradycyjna fotografia prasowa wydaje się jakby przerysowana,



Maciej Pisuk, z cyklu «Pod skórą. Fotografie z ulicy Brzeskiej», 2002–2011
Мацей Пісук, з цыклю «Пад скурай. Фатаграфіі з вуліцы Брэсцкай», 2002–2011

zbyt kolorowa lub czarno-biała, zakomponowana tak doskonale, że nadająca się wprost na nagrodę i wystawę. W sumie w zdjęciach blogowych informacji o stanie świata jest również sporo, może nawet zbyt dużo. Ale rzeczywistość dookoła coraz młodszych autorów wciąż pozostaje jakby przyczajona i nieogarniona, wręcz zaczarowana. Co istotne, w tym świecie postdokumentu już nie chodzi o zmianę i zaangażowanie społeczne, to bardzo wsobny, intymny rodzaj wizualnej narracji podkreślającej indywidualną wrażliwość i zamknięcie, osobność własnej wizji (nawet jeśli w sumie dość zbliżonej do innych blogerów).

Jeśli żyjemy w czasach zwrotu dokumentalnego, a fotografia artystyczna odeszła do lamusa, czy oznacza to, że artyści przestali interesować się fotografią? Przeciwnie. Na przykład niezwykle gorąco przyjmowana w latach dziewięćdziesiątych bazująca na nowych mediach – w tym fotografii – sztuka krytyczna nie traci impetu także w nowym stuleciu. Artyści podejmujący trudne i drażliwe tematy chętnie sięgają po nowe media, jak film i fotografia, by dotrzeć ze swoim przekazem do szerokiego odbiorcy. Jednocześnie o jakości plastycznej i formalnej tej fotografii świadczyć mogła zorganizowana w warszawskiej Królikarni przez Grzegorza Kowalskiego i Marylę Sitkowską wystawa „Rzeźbiarze fotografują" (2004). Nie tylko krytyczny przekaz, ale także sprawność warsztatowa i autorefleksyjność zapewniły artystom sztuki krytycznej, wywodzącym się z pracowni rzeźby prowadzonej na warszawskiej ASP przez profesora Grzegorza Kowalskiego, dominującą pozycję. Oprócz uznanych już twórców krytycznych posługujących się w latach dziewięćdziesiątych swobodnie fotografią i filmem, takich jak Artur Żmijewski, Katarzyna Górna czy Katarzyna Kozyra, na scenie sztuki współczesnej po 2000 roku pojawiają się artyści młodsi, jak: Dorota Nieznalska, Karolina Breguła, Karol Radziszewski. Właśnie składająca się m.in. z fotografii męskiego członka wpisanego w kształt krzyża greckiego instalacja Nieznalskiej, zatytułowana Pasja, doprowadziła do nagonki medialnej i skazania artystki w sądzie pierwszej instancji. Do wybuchu podobnych emocji ze strony publiczności i ataków skrajnie prawicowych polityków dochodziło także w wypadku upublicznienia w ramach działań „Kampanii przeciw homofobii" fotografii Karoliny Breguły przedstawiających portrety homoseksualnych par („Niech nas zobaczą"). Karol Radziszewski przyjął inną strategię niż Nieznalska czy Breguła i zdecydował się eksponować zdjęcia z serii „Pedały" we wnętrzu prywatnego mieszkania (2005) oraz publikować w redagowanym przez siebie zinie „Dik Fagazine". W swojej zaangażowanej, ale także mocno ironicznej, wręcz pastiszowej twórczości Radziszewski nie ogranicza się do nowych mediów, lecz do wprowadzenia istotnej tematyki queer, wykorzystuje także malarstwo, rysunek i performence'y. Tematy gender i queer (i szerzej tożsamości podmiotu) eksplorują w swojej twórczości liczni młodzi fotografowie, jak: Maciej Osika, Daniel Rumiancew, Oiko Petersen czy Aleksandra Buczkowska (Mężatki, 2005, wraz z Karoliną Bregułą). W znacznej mierze właśnie dzięki działaniom artystów sztuki krytycznej dokonało się przesunięcie ram poznawczych i koordynatów kultury wizualnej do tej pory uznawanych za stabilne. Obecnie w miejsce refleksji krytycznej i feministycznej pojawiła się w sztuce twórczość przez teoretyków nazywana „postkrytyczną" i „postfeministyczną". Nie znaczy to, że zarzucone zostały wątki polityczne. Raczej uległy one wysubtelnieniu i pewnej estetyzacji. Libidalna energia sublimowana jest w produkcji artystycznej w dość nieokreślone, niejednoznaczne i nieoczekiwane formy, które uwodzą i wciągają, zdając się zarazem odpychającymi (nastąpiło także przewartościowanie kategorii wstrętu). Cierpienie i ból, abstrakcyjnie przedstawiane przez Agatę Bogacką, w pracach Doroty Nieznalskiej konkretyzują się w symbolach opresji, które mogą być także ekwipunkiem sadomasochistycznych orgii. Te dziwne przeznaczone do sfotografowania obiekty komponują się z estetycznymi, dziewczęcymi motywami z fotografii Basi Sokołowskiej czy Anny Orłowskiej. Ubrania, rekwizyty sadomaso i sercowa biżuteria zastępują podmiot, którego fetyszystyczne fantazje dominują w wielu fotograficznych obrazach Maurycego Gomulickiego (Minimal Fetish, 2008–2010). W polskiej fotografii pojawiają się w sposób otwarty po raz pierwszy w historii przedstawienia hermafrodytów Macieja Osiki, Barbary Konopki („moRgan"), Zbigniewa Libery, Andrzeja Karmasza. Przyjemność przekraczania utartych ról płciowych i konstruowania własnej opowieści o miłości i cielesnym pożądaniu jest równie ewidentna co jej materialny substrat obecny na zdjęciach wnętrz „darkroomów" (zwanych również „fuck-roomami") Konrada Pustoły (2008–2009). Przybytki rozkoszy orgiastycznej i antycznej zarazem uzupełniane są realnym heteroseksualnej rozkoszy kopulacji udokumentowanej przez Kubę Dąbrowskiego w postaci fotoreportażu z bicia seksualnego rekordu świata (2002) i typologiach przygranicznych domów publicznych Anny Bedyńskiej (2008).

Początek nowego milenium to w sztuce polskiej także redefinicja obrazu malarskiego, wzrost zainteresowania malarstwem, zwłaszcza realistycznym. Szczególnie przedstawienia kojarzone z kręgiem grupy Ładnie odnoszą się nie tyle do samej rzeczywistości, co raczej do jej obrazów. Można powiedzieć, że malarze, tacy jak: Wilhelm Sasnal, Zbigniew Rogalski, Marcin Maciejowski czy Rafał Bujnowski, tworzą obrazy na bazie fotografii (lub wręcz sami fotografują). Jednak bardziej adekwatne byłoby stwierdzenie, że podejmują się – jak uchwycił to jeden z krytyków – „psychoanalizy" zapośredniczonych w fotografii obrazów rzeczywistości, a czynią to przy użyciu środków malarskich. Seria płócien Sasnala namalowanych na bazie zdjęć Enrique Metinidesa czy rysunków nawiązujących do Jeffa Walla, projekt Wiza Bujnowskiego czy obrazy fragmentów zdjęć prasowych Maciejowskiego mówią więcej o kondycji opartej na fotografii i nowych mediach współczesnej kultury wizualnej niż niejedno zdjęcie.

Od lat dziewięćdziesiątych można obserwować przybierające na sile zjawisko podejmowania przez artystów tematów historycznych. Fenomen definiowany przez krytykę jako „dehistoryzacje" (termin Izabeli Kowalczyk) często przybiera postać działania z mediami, w tym fotografią, która jako wehikuł najlepiej nadaje się do pracy w przestrzeni pomiędzy rzeczywistością i jej fantazmatami, między przeszłością i teraźniejszością. Powtarzanie gestów z przeszłości i przetwarzanie obrazów, swego rodzaju klisz pamięci, nurtuje Roberta Kuśmirowskiego, Zbigniewa Liberę czy Annę Baumgart, która na podstawie fotografii tworzy niezwykle sugestywne rzeźby. Z kolei Piotr Uklański, Grupa Azorro i Tomasz Kozak odnoszą się do rzeczywistości spektaklu medialnego, który także karmi się pamięcią historyczną. Skandal jednak dotyczy nie tylko tak silnych gestów, jak pamiętna prezentacja „Nazistów" w Sali Narutowicza w warszawskiej Zachęcie. Pocztówki Rafała Jakubowicza, które odnosiły się do przeszłości jednej z firm posiadających fabrykę pod Poznaniem, z równą skutecznością uruchomiły mechanizm wyparcia niepożądanych treści. W zdecydowanie bardziej dokumentalny sposób do Holokaustu i jego współczesnych konsekwencji odnoszą się Elżbieta Janicka (Miejsce nieparzyste, 2003–2004) i Wojciech Wilczyk (Niewinne oko nie istnieje, 2008–2009). Ponad 170 lat od wynalazku Daguerre'a fotografia wciąż jest medium nowoczesnym, istotną częścią warsztatu artysty krytycznego, zarówno zainteresowanego kulturą popularną malarza, jak i dekonstruującego historyczne klisze postkonceptualisty.

«Кавальня»

Групавая творчая асоба



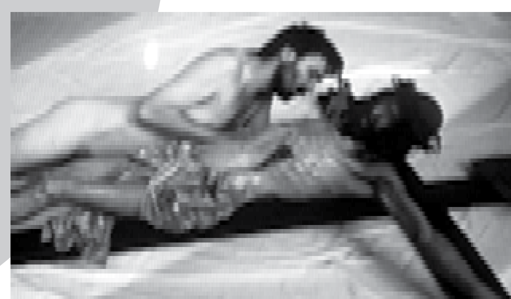
Tonia Slabodchikova, project «Life is short», 2010
Тоня Слабодчыкава, праект «Жыцьцё кароткае», 2010

Караль Сянкевіч

«Кавальня». Групавая творчая асоба







Artur Żmijewski, Paweł Althamer, «Wybory.pl», 2005
fot. dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal, Warszawa.
Артур Жмієўскі, Павел Альтгамэр, «Выбары. pl», 2005
+
Jacek Markiewicz, «Bez tytułu», 1993, kadr z filmu, fot. Archiwum Kowalni,
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa.
Яцэк Маркевіч, «Бяз назвы», 1993, кадар зь фільму, фота: архіў «Кавальні»

Павел Альтгамэр, Катажына Казыра й Артур Жміеўскі належаць да найбольш пазнавальных польскіх мастакоў. Гэтая тройка пазнаёмілася ў майстэрні Гжэгажа Кавальскага на аддзяленьні скульптуры Варшаўскай Акадэміі мастацтва. Майстэрню называлі «Кавальняй».

Пра яе загаварылі прынамсі з 1990-х, а «славутай» яна стала ў 1993 годзе, калі вакол дыплёмнай працы Казыры выбухнуў мэдыяскандал. Ейная скульптура «Піраміда жывёлаў» складалася з пастаўленых адно на адно чучалаў каня, сабакі, ката й пеўня. Каня мастачка выбрала сама й замовіла ягонае ўсыпленьне. Галасы абурэньня належалі ў асноўным абаронцам правоў жывёлаў. Але гэты сьвяты гнеў яшчэ больш выразна выкрыў крывадушнасьць грамадзтва — хаваньне сьмерці ў сучаснай культуры за заслонаю табу.

Менавіта са скандалам зьвязвалі «Кавальню» ў 1990-х. Але ў тыя часы праз гэтую прызму ўспрымалі ўвогуле ўсё г. зв. крытычнае мастацтва, у плынь якога ўпісвалася творчасьць вялікай групы выпускнікоў «Кавальні». Яцэк Маркевіч, які абараніў свой дыплём у 1993 годзе, у той самы дзень, што й Казыра, яшчэ студэнтам «праславіўся» працамі з выкарыстаньнем мэнструальнай крыві, цыклем фотаздымкаў, дзе ён займаўся ананізмам. Яго дыплём быў накіраваны на канфрантацыю публікі, сярод якой былі супрацоўнікі ягонай фірмы й ягоны бацька, зь фільмам, дзе мастак кахаўся з расьпяцьцем. Казыра праз некалькі гадоў пасьля гучнага дыплёму выканала «Лазьню», фільм, зьняты схаванай камэрай у жаночай лазьні, а потым паказаную на Біенале ў Вэнэцыі «Мужчынскую лазьню», якую стварыла паводле таго самага прынцыпу, толькі ў галоўнай ролі выступіла сама мастачка, замаскаваная пад мужчыну з прыклееным чэлесам. Яна хадзіла ў лазьні сярод аголеных мужчын. Палеміку ўзбуджалі і працы Артура Жміеўскага, у якіх ён запісваў і здымаў людзей хворых і скалечаных («Вока за вока», «Караліна»). Падобную тэматыку, асабліва датычную «цела й улады», дасьледавалі й выпускнікі ды выпускніцы «Кавальні» Катажына Гурна, Моніка Зеліньска, Яцэк Маліноўскі.

У 2005 годзе Цэнтар сучаснага мастацтва «Ўяздоўскі замак» у Варшаве запрасіў Паўла Альтгамэра, Катажыну Казыру й Артура Жміеўскага падрыхтаваць індывідуальныя выставы, якія адкрывалі б праект «У самым цэнтры ўвагі» — расьпісаны на год цыкль прэзэнтацыяў найважнейшых постацяў польскай сцэны візуальных мастацтваў. Аднак адкрыцьця трох заплянаваных выставаў не адбылося. Казыра паказала праект, які зацікавіў СМІ, — шматканальнае відэа «Пакараньне й злачынства». Мастачка зьняла групу вар'ятаў, што экспэрымэнтавалі з выбуховымі сродкамі, якімі валодалі незаконна. Але Альтгамэр і Жміеўскі змовіліся й замест сваіх індывідуальных паказаў прапанавалі паўтарыць у залях Цэнтру заданьне з майстэрні Кавальскага, толькі на трохі зьмененых прынцыпах. Да ўдзелу запрасілі калегаў і каляжанак з майстэрні. Праект назвалі «wybory.pl».

Заданьне, пра якое ідзе гаворка, «Сумесны абшар, уласны абшар», у скароце з польскага OWOW, стала распазнавальным знакам «Кавальні». Кавальскі рэалізаваў яго з 1980-х, спачатку сумесна зь Віктарам Гутам, калі выкладаў на аддзяленьні прамысловага дызайну, а потым у майстэрні на аддзяленьні скульптуры Акадэміі мастацтваў у Варшаве, якую пераняў ад свайго майстра й настаўніка Ежы Янушкевіча й якую вядзе дагэтуль. OWOW — гэта практыкаваньне, што супольна выконваюць усе студэнты, але таксама й прафэсар са сваімі асыстэнтамі. Яно разьлічанае не на завершаны твор, нават калектыўны, а на сам працэс, дзеяньне. Працэс заснаваны на невэрбальнай камунікацыі. Падчас некалькіх сэсіяў, працяглых спатканьняў у майстэрні нельга ўжываць словаў, адно жэсты й усялякія магчымыя візуальныя сродкі, якія толькі прыходзяць у галаву. Дакумэнтацыю гэтых дзеяньняў можна часам параўнаць з пэрформансамі, часам — з групавымі хэпэнінгамі, а часам — з імправізаванымі акцыямі й нават з тэатрам танцу. Кожным разам заданьне набывае іншы, адрозны, незаплянаваны характар, залежны ад першапачатковых умоваў і — у большай ступені — ад канфігурацыі асобаў. Заданьне дазваляе побач з «агульным абшарам» замыкацца й ва «ўласным абшары», зарэзэрваваным як прыватнае поле, а таксама дае магчымасьць заключаць дамоўленасьці, датычныя ўзаемадачыненьняў паміж адным і другім абшарамі.

OWOW выразна дэманструе асноўныя прынцыпы дыдактыкі Кавальскага. Прафэсар сьледам за Янушкевічам, спадчыну якога ён творча разьвівае, называе яе дыдактыкай партнэрства. Гэтаксама, як студэнты вучацца ў прафэсара, падкрэсьлівае Кавальскі, прафэсар вучыцца ў студэнтаў, нягледзячы на тое што гэта ён выстаўляе адзнакі й вызначае зьмест заданьняў. Падставай ёсьць роўнасьць, свабода — сьветапоглядная й у выбары сродкаў. У цэнтры ўвагі тут стаіць чалавек, ці то Я-мастак, ці то Іншы. Як падкрэсьлівае Кавальскі, людзкія адчуваньні заўжды важнейшыя за мастацтва.

«Obszar Wspólny, Obszar Własny», 1989–1990, akcja Tomasza Piłata,
fot.: Archiwum Kowalni, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
«Сумесны абшар, уласны абшар», 1989–1990, акцыя Томаша Пілата, фота: архіў «Кавальні»



Paweł Althamer, «Czas – przestrzeń – woda», 1990–1991,
fot.: Archiwum Kowalni , dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
Павел Альтгамэр, «Час – прастора – вада», 1990–1991, фота: архіў «Кавальні»

Але «Кавальня» — гэта выключэньне ў Акадэміі, дзе гадамі скульптура застаецца скульптурай, а карціна — карцінаю. У апошнія гады гэта пачало зьмяняцца, калі паўстала Аддзяленьне мастацтва мэдыяў і сцэнаграфіі, на якім таксама выкладае Кавальскі, але «Кавальня» й надалей застаецца выспай у акіяне акадэмізму. Процілегласьцю «дыдактыкі партнэрства» для Кавальскага ёсьць «майстэрня майстра». У кантэксьце сваёй майстэрні ён кажа пра «стварэньне артыстаў», разьвіцьцё творчых асобаў, у кантэксьце «майстэрскай майстэрні» — пра «вывучэньне мастацтва».

Імпрэза Альтгамэра й Жміеўскага «wybory.pl» у Цэнтры сучаснага мастацтва была спробай пераносу OWOW у шырэйшы кантэкст. Акцыя распачалася ў групе былых студэнтаў Кавальскага за месяц да адкрыцьця «выставы». Працэс, выпешчаны ў межах майстэрні, дагледжаны, абаронены ад дэструкцыі (каб падтрымаць камунікацыю), тут рассыпаўся. Даходзіла да зьнішчэньня, а таксама ўвядзеньня «стыхіі рэчаіснасьці» ў выглядзе запрошаных звонку гасьцей, якія не паважалі ані правілаў, ані сытуацыі. Адной са «стыхіяў» былі малыя зь дзіцячага садку, якія нішчылі ўсё, што бачылі на сваім шляху. Таму многія ўдзельнікі выйшлі з гульні. Парадаксальна, але «пераможна» выходзілі з гэтай сытуацыі мастакі, якія замыкаліся ва «ўласных абшарах», як Яцэк Адамас, што падчас рэпэтыцыяў «wybory.pl» трымаў галадоўку, ці Моніка Зеліньска (Мамзэта), якая пакінула па сабе сьлед у выглядзе раздрукоўкі УГД з фотаздымкам ейнага ненароджанага яшчэ дзіцяці.

Пасьля акцыі «wybory.pl» на старонцы «Піктаграмы» распачалася дыскусія паміж Жміеўскім і Кавальскім. Жміеўскі крытыкаваў акадэмічную майстэрню за адмежаваньне ад усяго вонкавага. Для гэтай крытыкі ён ужываў акрэсьленьне, якое ў адным з інтэрвію стварыў сам Кавальскі, — «бурбалка ў рэчаіснасьці». Для Кавальскага «бурбалка», асабліва ў кантэксьце неспрыяльнай атмасфэры 1980-х, спараджала пачуцьцё свабоды дзейнасьці. Для Жміеўскага — абмяжоўвала працэс пазнаньня. «Адасабленьне дзеяньня ад зьнішчэньня, — пісаў Жміеўскі, — зьбядняе нашыя веды пра мэханізмы дэструкцыі — мы ня вучымся нішчыць. Мы выціскаем злосьць і агрэсію, якія заўжды вяртаюцца — але ўжо як дэманы».

Альтгамэра й Жміеўскага можна назваць прадаўжальнікамі ідэяў Кавальскага, але ў больш шырокім кантэксьце. Хаця мастакі неаднаразова супрацоўнічалі, іхныя пазыцыі знаходзяцца на скрайніх полюсах мастацкага спэктру.

Пра абодвух можна казаць у кантэксьце мастацтва, заснаванага на саўдзеле, але Жміеўскі блізкі да ідэі антаганістычнай супольнасьці або дэмакратыі, як яе разумее Шанталь Муфэ (Chantal Mouffe), Альтгамэр жа, здаецца, намагаецца кіравацца ўтапічнай, уяўнай ідэяй супольнасьці-нятоеснасьці, апісанай Джорджыа Агамбэнам (Giorgio Agamben). Жміеўскі ставарае канфліктныя сытуацыі, быццам адпачатку асуджаныя на паразу. У 2007 годзе ён сутыкнуў міжсобку на сэмінарах, заснаваных на невэрбальнай камунікацыі, чатыры бакі: левую моладзь, маладых габрэяў, скрайне правую Ўсяпольскую Моладзь, жанчын, якія ідэнтыфікаваліся з касьцёлам. Дайшло да ўзаемнага пазнаваньня, але не да паразуменьня — фільм «Яны» заканчваецца пажарам. Аднак, калі Жміеўскі адважыўся паўтарыць славуты турэмны экспэрымэнт доктара Зымбарда, супрацьпастаўленыя групы вязьняў і стражнікаў змовіліся... супраць мастака, які стварыў для іх такую сытуацыю.

Альтгамэр як мастак хістаецца на тонкай рысе, нібыта шукаючы раўнавагі між «уласным абшарам» і «агульным абшарам». Ва «ўласным абшары» ён зьдзяйсьняе мэнтальныя падарожжы ўглыб сябе. Падчас навучаньня гэта часта былі пэрформансы, якія палягалі на адчужэньні ад цялесных імпульсаў, калі ён, як сьнегавік, сядзеў некалькі гадзінаў на марозе або калі ягонае цела знаходзілася ў плястыкавым пакеце, напоўненым вадой. Для такога «адразаньня» ад рэчаіснасьці яму служылі таксама наркотыкі. У «агульным абшары» Альтгамэр дзейнічае як шаман, напрыклад, у сваёй раённай супольнасьці, але не зьяўляецца правадыром племені, хутчэй, дапамагае іншым вызваліць запасы іхнай крэатыўнасьці або паглядзець на рэчаіснасьць з новай пэрспэктывы.

Альтгамэра й Жміеўскага, а таксама іншых студэнтаў «Кавальні», хаця й у меншай ступені, аб'ядноўвае мысьленьне пра мастацтва й гледачоў або ўдзельнікаў як пра своеасаблівую супольнасьць. Этас мастацтва, які перадае Кавальскі, абапіраецца на пераканаьне, што мастацтва ёсьць адным са сродкаў камунікацыі, альтэрнатыўным тым, якія ўжываюцца штодня, напрыклад, СМІ, але адкрытым для іншых сэнсаў і інтуіцыі. Гэтаму вучыць, напрыклад, OWOW. Ён дае ўсьведамленьне, што мастацтва ня дзейнічае ў пустаце, што першапачатковы пасыл не заўсёды павінен быць прачытаны паводле нашых адчуваньняў, што некаторыя жэсты выклікаюць рэакцыю, але яна можа ўвайсьці ў дыскусію, палеміку. Пры выхадзе з майстэрні, гэтай «бурбалкі ў рэчаіснасьці», мастакі дзейнічаюць у супольнасьці, якой ёсьць грамадзтва.

«Кавальня» мае й іншы аспэкт супольнасьці: штогод тут зьмяняецца група студэнтаў, навучэнцы вызваляюцца ад аўтарытэту прафэсара й сыходзяць, зьяўляюцца новыя. Але надыходзіць і кумуляцыя: «Кавальня» ў шырокім разуменьні — гэта й група выпускнікоў, якія — што нетыпова — адчуваюць повязь. Нават цяпер, калі амаль дзесяць гадоў «Кавальня» не зьяўляецца скульптурнай майстэрняй (бо прынцып свабоды выбару сродкаў прывёў да таго, што студэнты ўжо ў 1990-х абіралі такія сродкі, як фатаграфія ці фільм). Цяпер гэта заснаваная на новых выяўленчых сродках Майстэрня Аўдыёвізуальнай Прасторы. Падобную групу, дагэтуль павязаную сяброўствам і мастацтвам, у 1970-х стварылі выпускнікі майстэрні Янушкевіча ў межах галерэі «Repassage». Адной з галоўных постацяў таго асяродку быў Гжэгаж Кавальскі. Гэта ў «Repassage» адбываліся першыя паказы ягоных акцыяў-пытаньняў. Яны ўяўлялі сабой зборы адказаў на экзыстэнцыйныя пытаньні, якія Кавальскі ставіў перад сваімі сябрамі. У выпадку «Кавальні» мы можам гаварыць пра групавую творчую асобу. І гэта можа быць найважнейшым з элемэнтаў, якія Кавальскі перадае сваім студэнтам.

Kowalnia. Grupowa osobowość twórcza

Karol Sienkiewicz

▼

«Obszar wspólny, obszar własny», 1989–1990, namiot Pawła Althamera,
fot.: Archiwum Kowalni dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
«Сумесны абшар, уласны абшар», 1989–1990, намёт Паўла Альтгамэра, фота: архіў «Кавальні»

Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra i Artur Żmijewski należą do najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów. Poznali się w pracowni profesora Grzegorza Kowalskiego, zwanej Kowalnią, na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

O pracowni mówiło się przynajmniej od początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, a naprawdę głośno zrobiło się o niej w 1993 roku, gdy wokół dyplomu Katarzyny Kozyry wybuchł medialny skandal. Jej rzeźba Piramida zwierząt składała się z ustawionych na sobie wypchanych zwierząt: konia, psa, kota i koguta. Konia artystka osobiście wybrała i zleciła jego uśpienie. Głosy oburzenia dotyczyły głównie praw zwierząt. Ale to święte oburzenie jeszcze bardziej ujawniło społeczną hipokryzję – traktowanie śmierci we współczesnej kulturze jako tabu.

W owym czasie właśnie ze skandalem kojarzono Kowalnię, bowiem przez ten sam pryzmat widziano wówczas tak zwaną sztukę krytyczną w ogóle. W nurt ten wpisywała się twórczość sporej grupy absolwentów Kowalni. Jacek Markiewicz, który dyplomu bronił w 1993 roku, tego samego dnia co Kozyra, jeszcze jako student „zasłynął" pracami z wykorzystaniem krwi miesięcznej, cyklem fotografii, na których się onanizował. Jego dyplom był konfrontacją z publicznością, wśród której byli pracownicy jego firmy i jego ojciec, z filmem przedstawiającym artystę uprawiającego miłość z krucyfiksem. Katarzyna Kozyra kilka lat po głośnym dyplomie przygotowała Łaźnię – film nagrany ukrytą kamerą, pokazujący kobiety w łaźni, oraz Łaźnię męską, pokazaną na Biennale w Wenecji, powstałą na podobnej zasadzie, ale z samą artystką ucharakteryzowaną na mężczyznę, z dolepionym członkiem, przechadzającą się wśród nagich mężczyzn w łaźni. Kontrowersje budziły także prace Artura Żmijewskiego, których ideą było nagrywanie i fotografowanie ludzi chorych oraz kalekich (Oko za oko, Karolina). Podobną tematykę, zwłaszcza dotyczącą „ciała i władzy", podejmowali też absolwenci Kowalni: Katarzyna Górna, Monika Zielińska, Jacek Malinowski.

W 2005 roku Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie zaprosiło Pawła Althamera, Katarzynę Kozyrę i Artura Żmijewskiego do przygotowania indywidualnych wystaw, które otworzyłyby projekt „W samym centrum uwagi" – rozpisany na rok cykl prezentacji najważniejszych postaci na polskiej scenie sztuk wizualnych. Do [żadnej z] trzech planowanych wystaw nie doszło. Kozyra pokazała projekt, który przyciągnął uwagę mediów – wielokanałową instalację wideo Kara i zbrodnia. Artystka filmowała grupę zapaleńców eksperymentujących ze środkami wybuchowymi, posiadanymi przez nich nielegalnie. Althamer i Żmijewski porozumieli się i zamiast swych pokazów indywidualnych zaproponowali powtórzenie zadania z pracowni Kowalskiego w salach Centrum, jednak na nieco zmienionych zasadach. Do udziału w nim zaprosili kolegów i koleżanki z pracowni. Projekt nazwano wybory.pl.

Zadanie, o którym mowa – „Obszar Wspólny, Obszar Własny" (w skrócie OWOW) – stało się znakiem rozpoznawczym Kowalni. Grzegorz Kowalski realizował je od początku lat osiemdziesiątych, na początku wspólnie z Wiktorem Guttem, gdy wykładał na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego, a następnie w pracowni dyplomującej na Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie, którą przejął po swoim mistrzu Jerzym Jarnuszkiewiczu i prowadzi do dzisiaj. OWOW to ćwiczenie wykonywane wspólnie przez wszystkich studentów, ale też profesora i jego asystentów. Nie jest obliczone na powstanie dzieła, nawet kolektywnego, a na sam proces, działanie. Proces ten opiera się na komunikacji pozawerbalnej. Podczas kilku sesji, kilkugodzinnych spotkań w pracowni, nie używa się słów, lecz gestów i wszelkich możliwych środków wizualnych, jakie przychodzą do głowy. Oglądając dokumentację tych działań, można porównać je czasem do performance'ów, czasem do grupowych happeningów, czasem do działań improwizowanych, a nawet teatru tańca. Za każdym razem zadanie ma zresztą inny nieprzewidywalny przebieg – zależny od założeń początkowych oraz, w większym stopniu, od indywidualnych cech uczestników i ich osobowości. Zadanie zakłada też, obok działania wobec grupy – w „obszarze wspólnym", możliwość zamknięcia się w „obszarze własnym", zarezerwowanym jako „prywatne pole", a także możliwość negocjowania relacji między jedną a drugą strefą.

OWOW świetnie oddaje podstawowe zasady dydaktyki Kowalskiego. Profesor, za Jarnuszkiewiczem, którego metodę twórczo rozwija, nazywa ją dydaktyką partnerstwa. Tak samo jak studenci uczą się od profesora – podkreśla Kowalski – tak profesor uczy się od swoich studentów, mimo że to on stawia oceny i wyznacza treść zadań. Podstawą jest więc równość wobec stawianych pytań, wolność światopoglądowa, swoboda wyboru środków. W centrum zainteresowania pozostaje tu bowiem człowiek, czy to ja-artysta [Ja-artysta], czy Inny. Jak podkreśla Kowalski, ludzkie doświadczenie jest zawsze ważniejsze od sztuki.

Ale Kowalnia to wyjątek na konserwatywnej uczelni, gdzie przez lata rzeźba pozostawała rzeźbą, a obraz – obrazem. W ostatnich latach nieco się to zmieniło, gdy powstał Wydział Sztuki Mediów i Scenografii, na którym również wykłada Kowalski. Kowalnia jednak wciąż pozostaje odosobnioną wyspą na oceanie akademizmu. Przeciwieństwem „dydaktyki partnerstwa" jest dla Kowalskiego pracownia mistrzowska. W kontekście swojej pracowni mówi o „kształceniu artystów", rozwijaniu twórczych osobowości, w kontekście pracowni mistrzowskiej – o „nauczaniu sztuki".

Przedsięwzięcie Althamera i Żmijewskiego w CSW – wybory.pl – było próbą przeniesienia OWOW w szerszy krąg oddziaływania. Przygotowania rozpoczęły się w grupie byłych studentów Kowalskiego na miesiąc przed otwarciem „wystawy" dla publiczności. Proces, pielęgnowany w pracowni, chroniony zasadą zakazu destrukcji (by podtrzymać komunikację), zaczął się rozpraszać. Dochodziło do zniszczeń za sprawą wprowadzania „żywiołów rzeczywistości" w postaci zapraszanych gości, którzy nie respektowali ani zasad, ani zastanej sytuacji. Jednym z takich „żywiołów" były dzieci z przedszkola, które niszczyły wszystko, co napotkały na swej drodze. W związku z tym wielu uczestników wycofało się z dalszej gry. Paradoksalnie „zwycięsko" wychodzili z tej sytuacji artyści, którzy zamykali się w „obszarach własnych", skupiali się na własnych doznaniach, na przykład Jacek Adamas – przez okres trwania wyborów.pl przechodził głodówkę, czy Monika Zielińska (Mamzeta) – pozostawiła po sobie ślad w postaci wydruku USG pokazującego jej nienarodzone jeszcze dziecko.

Po wyborach.pl na łamach „Piktogramu" wywiązała się dyskusja między Żmijewskim i Kowalskim. Żmijewski krytykował akademicką pracownię za zamknięcie na to, co na zewnątrz. Do tej krytyki używał określenia, które w jednym z wywiadów stworzył sam Kowalski – „bąbel w rzeczywistości". Dla Kowalskiego „bąbel", szczególnie w kontekście niesprzyjającej atmosfery lat osiemdziesiątych, stwarzał poczucie wolności i swobody działania. Dla Żmijewskiego – ograniczał poznawczo. „Zamknięcie działania na zniszczenie – pisał Żmijewski – upośledza naszą wiedzę o mechanizmach destrukcji – nie uczymy się niszczyć. Wypieramy złość i agresję, które zawsze wracają – ale już jako demony".

Althamera i Żmijewskiego uznać można za kontynuatorów myśli Kowalskiego, ale w szerszym kontekście. Chociaż artyści niejednokrotnie pracowali ze sobą, wydaje się, że ich postawy artystyczne znajdują się na skrajnych biegunach. O obu mówić można w kontekście sztuki opartej na partycypacji, ale Żmijewski bliski jest idei antagonistycznej wspólnoty czy demokracji, tak jak ją rozumie Chantal Mouffe, Althamer zaś zdaje się posługiwać utopijną, wyobrażoną ideą wspólnoty-nietożsamości, opisywaną przez Giorgia Agambena. Żmijewski kreuje sytuacje konfliktowe, jakby z góry skazane na porażkę. W 2007 roku na warsztatach opartych na pozawerbalnej komunikacji skonfrontował ze sobą cztery strony: lewicową młodzieżówkę, młodych Żydów, skrajnie prawicową Młodzież Wszechpolską oraz kobiety identyfikujące się z Kościołem katolickim. Doszło do wzajemnego poznania, ale nie do porozumienia – film Oni kończy się pożarem. Jednak gdy Żmijewski zdecydował się powtórzyć słynny więzienny eksperyment doktora Zimbardo, przeciwstawione sobie grupy więźniów i strażników zmówiły się ze sobą… przeciwko władzy artysty, który postawił ich w tej sytuacji.

Althamer jako artysta balansuje na cienkiej granicy, jakby poszukiwał równowagi między „obszarem własnym" a „obszarem wspólnym". W „obszarze własnym" odbywa mentalne podróże w głąb siebie. W czasie studiów były to często performance'y, polegające na odcięciu się od bodźców cielesnych, gdy niczym bałwan siedział przez kilka godzin na mrozie lub gdy jego ciało znajdowało się w plastikowym worku wypełnionym wodą. Do takiego odcięcia się od rzeczywistości służyły mu też narkotyki. W „obszarze wspólnym" Althamer działa niczym szaman, na przykład w swojej osiedlowej wspólnocie, ale nie jest przewodnikiem stada, raczej pomaga innym wyzwolić swe pokłady kreatywności lub spojrzeć na rzeczywistość z innej perspektywy.

Althamera i Żmijewskiego, a także wielu innych studentów Kowalni, chociaż w mniejszy lub mniej spektakularny sposób, łączy myślenie o swojej sztuce i jej odbiorcach lub uczestnikach jako o rodzaju wspólnoty. Etos sztuki, który przekazuje Kowalski, opiera się na przekonaniu, że sztuka jest jednym ze środków komunikacji, alternatywnym wobec tych używanych na co dzień, na przykład mass mediów, ale też otwierającym się na inne treści i intuicję. Tego uczy na przykład OWOW. Uwrażliwia na to, że sztuka nie działa w próżni, że pierwotnie zakładany przekaz nie zawsze musi być odczytywany zgodnie z naszymi intencjami, że niektóre gesty spotkają się z reakcją, ale też że z taką reakcją można wchodzić w dyskusję, w polemikę. Gdy wychodzą z pracowni, tego „bąbla w rzeczywistości", artyści działają we wspólnocie, jaką jest społeczeństwo.

Kowalnia ma także inny aspekt wspólnotowy – pracownia to zmieniająca się co roku grupa osób, studenci uwalniają się od autorytetu profesora i odchodzą, lecz przychodzą nowi. Ale następuje też kumulacja – w najszerszym rozumieniu Kowalnia to również grupa absolwentów pracowni, którzy – co nietypowe – często czują pokrewieństwo. Także teraz, gdy od prawie dziesięciu lat pracownia nie jest pracownią rzeźby (aczkolwiek zasada swobody wyboru środków powodowała, że studenci już w latach dziewięćdziesiątych sięgali po takie media, jak fotografia i film), lecz opartą na nowych mediach Pracownią Przestrzeni Audiowizualnej. Podobną grupę, do dzisiaj połączoną więzami przyjaźni i artystycznym pokrewieństwem, w latach siedemdziesiątych utworzyli absolwenci pracowni Jarnuszkiewicza w ramach Galerii Repassage. Jedną z czołowych postaci tego środowiska był Grzegorz Kowalski. To w Repassage'u miały miejsce pierwsze pokazy jego akcji-pytań. Stanowiły je zbiory odpowiedzi na egzystencjalne pytania stawiane przez Kowalskiego jego przyjaciołom. Formą takiej odpowiedzi było m.in. zapolowanie przed obiektywem aparatu. W przypadku Kowalskiego mówić bowiem należy o grupowej osobowości twórczej. I to być może najważniejszy z pierwiastków, które przekazuje swoim studentom.

Пра пэрформанс у Польшчы пасьля 1989 — суб’ектыўна й фрагмэнтарна

Паўліна Кэмпісты





Jerzy Bereś, performance, Warszawa, Zamek Ujazdowski, 1993
Ежы Бэрэсь, пэрформанс, Варшава, Замак Уяздоўскі, 1993

Інтрыгоўная ўласьцівасьць мастацтва пэрформансу — гэта ягоная няўлоўнасьць і немагчымасьць бесьперапыннага, сталага назіраньня за ім, што істотна ўскладняе ўсялякія спробы акрэсьліць гэтую зьяву з больш аддаленай часавай пэрспэктывы. Пэўны шанец на гэта даюць фэстывалі пэрформансу, якія маюць у Польшчы сваю традыцыю й дазваляюць зрабіць агляд, асьвяжыць успрыманьне, схіляюць да рэфлексіі над цяперашнім станам гэтай сфэры мастацтва. Зыходзячы з гэтага, тут я вырашыла засяродзіцца на апісаньні двух найважнейшых фэстываляў, якія праходзяць у Польшчы некалькі гадоў ці нават дзесяцігодзьдзяў.

Сьціслы пераказ доўгай гісторыі

У 1990-х мы мелі за плячыма больш за дваццаць гадоў «жывога» мастацтва, цягам якіх адбываліся хэпэнінгі Тадэвуша Кантара, акцыі Зьбігнева Варпэхоўскага, маніфэстацыі Ежы Бэрэся, «Сынкрэтычныя паказы» Ўладзімежа Бароўскага, пэрформансы Кшыштафа Зарэмбскага, кантэкстуалізм Яна Сьвідзіньскага, «нэафлюксусная» дзейнасьць Анджэя Партума. Гэтыя творцы й заклалі асновы польскага эфэмэрыстычнага мастацтва. 1970-я — дзесяцігодзьдзе надзвычай цікавага, экспэрымэнтальнага мастацтва нэаавангарду й далейшага разьвіцьця польскага мастацтва акцыі. У 1978-м адбыліся вельмі важныя ў гісторыі польскага пэрформансу фэстывалі, бо дзякуючы ім тэрмін «пэрформанс» быў уведзены ў мову крытыкі й тэорыі, стала пасяліўшыся ў слоўніку польскага мастацтва. Першы фэстываль — «International Artists Meeting» — адбыўся ў галерэі «Рэмант» у Варшаве. Там выступіла міжнароднае кола мастакоў, якія тады займаліся між іншага й пэрформансам, прайшлі дыскусіі, сустрэчы й паказы. Другім фэстывалем былі Міжнародныя сустрэчы мастакоў «Performance and Body», арганізаваныя ў мастацкай галерэі LDK «Лябірынт» у Любліне. Гэта быў першы польскі фэстываль, у назьве якога паўстаў панятак «пэрформанс» і які быў цалкам прысьвечаны зьявам з гэтай сфэры мастацтва.

1980-я — час складанага выбару, ізаляцыі, «займаньня пазыцыі», час пакорлівасьці й рахманасьці, а з другога боку — бунту й альтэрнатывы. Польскі пэрформанс ужо на той час займеў сталае кола прадстаўнікоў. Апрача названых вышэй тады працавалі Януш Балдыга, Уладзіслаў Казьмерчак, Зьдзіслаў Квяткоўскі, Тэрэса Мурак, Зыгмунт Пятроўскі, Эва Сьвідзіньска, Артур Тайбэр, Эва Зажыцка, і гэта толькі некалькі імёнаў. І вось 1989 год, момант ісьціны й разьняволеньне, або, хутчэй разьяднаньне й пабудова ўсяго наноў... Таму можна прызнаць, што на пачатку 1990-х пэрформанс ужо ўгрунтаваўся ў Польшчы, хоць і надалей быў вядомы й ствараўся ў вузкіх колах мастакоў. Гэтае становішча зьмянілі фэстывалі, якія пачалі расьці, як грыбы пасьля дажджу, у розных гарадах Польшчы, больш ці менш вядомыя й значныя. Пералічу некаторыя з тых, у чыёй праграме важную або асноўную ролю адыгрываў пэрформанс: «Real Time, Story Telling» (Сопат, 1991 г.), «Audio Art» (Кракаў, 1993 г.), «WRO» (Уроцлаў, 1993 г.). Важным цыклічным мерапрыемствам быў «Замак уяўленьня», які праходзіў у 2003–2006 гг. першапачаткова на Памор'і, а потым зрабіўся вандроўным фэстывалем. Уладзіслаў Казьмерчак, ключавая фігура «Замку ўяўленьня», пісаў: «Чаму фэстывалі? Таму, што гаворка ідзе пра прыватны час гледачоў і творцаў. Таму, што на фэстывалях публіка надзвычай разнастайная. Тут ствараюцца важныя прасторавыя, грамадзкія, культурныя кантэксты. Тут вядзецца й пра тое, каб убачыць мастацтва іншых. Пра тое, каб некалькі дзён пабыць разам». За 13 гадоў у фэстывалі ўзялі ўдзел 352 мастакі з 33 краінаў. Іншым істотным фэстывалем, які праходзіў з 1993 году ў Кракаве, быў «Форт Мастацтва», заснаваны Артурам Тайбэрам — пэрформэрам, прафэсарам Кракаўскай Акадэміі мастацтваў. Кракаў, як і Люблін, адыграў важную ролю ў гісторыі разьвіцьця польскага мастацтва акцыі, перадусім дзякуючы Ежы Бэрэсю, Тадэвушу Кантару й некалькім фэстывалям, месцам і людзям, прыязным да гэтай сфэры. З апошняга «Форту Мастацтва» Кракаў не зрабіў уласнага сталага фэстывалю пэрформансу, аднак там рэгулярна праходзяць разавыя прэзэнтацыі (напрыклад, «Last minute performance» у Навуковай кавярні).

Цяпер у Польшчы рэгулярна праходзяць два фэстывалі пэрформэраў: Міжнародны фэстываль мастацтва акцыі «Інтэракцыі» ў Пётркаве Трыбунальскім і Эўрапейскі фэстываль мастацтва пэрформансу (EPAF) у Варшаве. Яны розьняцца як характарам, гэтак і прынцыпам падбору мастакоў, канструкцыяй праграмы, а таксама й публікай.

Розныя аспэкты інтэрактыўнасьці

«Інтэракцыі» праходзяць з 1999 году, на сёньня гэта фэстываль з самай доўгай гісторыяй паказу пэрформансу ў Польшчы. Фэстываль адбываецца ў Пётркаве Трыбунальскім — невялікім горадзе прыкладна ў 200 км на паўднёвы захад ад Варшавы. «Інтэракцыі» паўсталі з ініцыятывы двух чалавек: Станіслава Пятра Гайды, мастака, арганізатара культурных імпрэзаў і старшыні Таварыства мастацкіх дзеяньняў «Галерэя» ў Пётркаве Трыбунальскім, а таксама Рышарда Пегзы, мультымэдыйнага творцы, арганізатара «Video Art Action» у Парыжы. Адпачатку «Інтэракцыі» ўзьніклі як фэстываль жывога, эфэмэрыстычнага мастацтва акцыі, якое адбываецца ў кантэксьце дадзенага месца й часу, ва ўзаемадзеяньні з атачэньнем і публікай. У «Маніфэсьце» фэстывалю, які склаў Мішэль Жыро ў 1998 годзе, напісана: «Разнастайныя акцыі адбудуцца ў месяцы траўні ў сэрцы Польшчы ў Пётркаве Трыбунальскім: акцыі, сумесна разыграныя ўдзельнікамі, акцыі, што

паўстануць з выпадковых сустрэчаў… акцыі ўнутраныя (у публічных месцах і ўстановах), акцыі дзённыя, акцыі начныя (у кватэрах і начных клюбах), акцыі тэлепатычныя, акцыі віртуальныя (у інтэрнэце), акцыі нябачныя, акцыі непасрэдныя, пасрэдныя, дармовыя акцыі й акцыі дарагія, акцыі тэарэтычныя, акцыі прагматычныя, акцыі старыя, сучасныя, праекты акцыяў, акцыі рэтраспэктыўныя, акцыі акцыі, акцыі бяз акцыі, акцыі прадбачаньня, трансфармацыі, акцыі трансу, акцыі перамены, акцыі трансакцыі».

Арганізатарам было важна стварыць супольную пляцоўку для абмену энэргіяй і досьведам ня толькі паміж самімі творцамі, але перадусім паміж пэрформэрамі й публікай. У гэтым палягае ідэя інтэрактыўнасьці, на якой заснаваны ўвесь фэстываль. Пра яе піша Ян Сьвідзіньскі, «настаўнік» і вядоўца пётркаўскага фэстывалю, прыводзячы словы гісторыка мастацтва Поля Ардэна, які «гаворыць пра кантэкстуальны характар сучаснага мастацтва й падкрэсьлівае важнасьць узаемнага кантакту й інтэрактыўнасьці; узаемадзеяньня паміж мастакамі, людзьмі розных культураў, паміж мастакамі й публікай, паміж тымі, хто прыяжджае на паказ, і мясцовымі, якія належаць да гэтай спэцыфічнай мясцовай супольнасьці… Невыпадкова, што амаль усе міжнародныя фэстывалі пэрформансу праходзяць не ў вялікіх мэтраполіях, дзе ананімнасьць грамадзкага жыцьця ўскладняе непасрэдны кантакт людзей міжсобку, а шукаюць месца для сябе ў меншых супольнасьцях. Тое, што пётркаўскі фэстываль штогод адбываецца ў адным месцы й у адзін час, паглыбляе ўзаемныя кантакты паміж творцамі й паміж мастакамі й публікай».

Ужо некалькі гадоў арганізатары запрашаюць на працу куратараў, якія складаюць праграму фэстывалю. Да гэтага часу куратарамі былі Аластэйр Макленан, Рычард Мартэль, Чумпон Апісук, Аляксандар Дэль Рэ, Малгажата Батэрвік супольна з Энджэлам Пастарам і Арці Грабоўскім. За трынаццаць гадоў праз Пётркаў Трыбунальскі прайшлі сотні мастакоў з усяго сьвету. Фэстываль звычайна праходзіць пяць дзён, абавязковымі пунктамі праграмы зьяўляюцца выступы Яна Сьвідзіньскага, Пшэмыслава Квека — ганаровага дарадцы фэстывалю — і групы «Рэстаран Эўропа», якая ўзьнікла ў Пётркаве. Пасьля такога інтэнсіўнага тыдню мастакі разьяжджаюцца па розных гарадах (у тым ліку ў Кракаў, Бельска-Бялую, у Лодзь), дзе фэстываль зьмяняецца й працягваецца. Па-за асноўнай праграмай адбываецца г. зв. «OFF Interakcje», у межах якой паказваюць сябе студэнты мастацкіх вучэльняў, рэкамэндаваныя выкладчыкамі зь некалькіх установаў з усёй Польшчы. Апрача пэрформансаў праходзяць канцэрты, прэзэнтацыі й сустрэчы са школьнай моладзьдзю й студэнтамі. Часта здараецца так, што мастакі спантанна захопліваюць розныя месцы ў публічнай прасторы, дзякуючы чаму фэстываль уваходзіць у структуру гораду, ажыўляе яе, вырываючыся з-пад кантролю арганізатараў. Адкрытая й свабодная формула, камэрная атмасфэра гораду, а таксама магчымасьць непасрэднага кантакту й інтэракцыі гледача з мастаком — несумненныя вартасьці фэстывалю. Фэномэнам і асновай пасьпяховага дзеяньня зьяўляецца вялікая колькасьць валянтэраў, перадусім маладых людзей. Дзякуючы гэтаму ўтварылася сталая публіка, «Interakcje» дачакаліся нават сваіх выхаванцаў, якія спрабуюць сілы ў пэрформансе. Усе гэтыя чыньнікі спрыяюць таму, што фэстываль мае свой спэцыфічны й выключны клімат.

Падчас апошняга фэстывалю выступілі амаль 40 мастакоў зь 17 краінаў. Куратарская праграма была пабудаваная на кантрастах, якія вынікаюць з культурных адрозьненьняў паміж гасьцямі й часам скрайне розных мастацкіх стратэгіяў. Праграма ўлучала як клясычныя, «чыстыя» пэрформансы, так і выступы, у значнай ступені заснаваныя на праекцыі й гуказапісе, аж да паратэатральных формаў. Выступілі такія мастакі, як Іштван Кантар, Stelarc, або Ніколя Франджыонэ. У адрозьненьне ад папярэдняга, гэты фэст выклікаў у публікі моцныя эмоцыі, перадусім з прычыны многіх нечаканых паваротаў акцыі.

Канфрантацыя мастацкіх пазыцыяў не пагражае нікому — з умовай, што гаворка ідзе менавіта пра мастацтва

Каб апісаць гісторыю Эўрапейскага фэстывалю пэрформансу, які ўжо шэсьць гадоў праходзіць у Варшаве, варта вярнуцца ў 2000 год, да фэстывалю «Art Kontakt», які адбыўся ў Любліне. Арганізаваны Вальдэмарам Татарчуком у супрацы са Зьбігневам Сабчуком, тагачасным дырэктарам галерэі «Конт», ён быў вынікам дзейнасьці Асяродку пэрформансу, што паўстаў за год да таго. Гэта быў першы фэстываль пэрформансу ў Любліне з 1978 году, калі ў галерэі «Лябірынт» адбыўся «Performance and Body» — фэст, які стаўся вяхою ў гісторыі польскага пэрформансу. У праграме выступілі мастакі з усяго сьвету — і прызнаныя, і пачаткоўцы. З прычыны фінансавых праблемаў толькі праз 4 гады ўдалося арганізаваць чарговы фэстываль, і гэта быў першы фэст з сэрыі EPAF, зладжаны з сапраўдным імпэтам. Фэстываль прайшоў у два этапы — у чэрвені й у верасьні. Тады Татарчук запрасіў выбітнае кола польскіх і замежных мастакоў. Важным аспэктам праекту была й тэарэтычная частка, сустрэчы й гутаркі з мастакамі. Як і на «Art Kontakt», праграма складалася зь дзьвюх частак — асноўнай і «адкрытай», дзе паказалі сябе маладыя мастакі. Гэтай жа формулы прытрымліваліся й іншыя фэсты EPAF, які з 2006 году пераехаў у Варшаву й з таго часу штовосень праходзіць у Цэнтры сучаснага мастацтва «Ўяздоўскі замак». Куратар Вальдэмар Татарчук узгадвае: «На першых фэстах дамінавалі клясыкі гэтага мастацтва. Бо адной з мэтаў фэстывалю была прэзэнтацыя творцаў, якія на пераломе 1960–70-х гадоў XX стагодзьдзя заклалі падмуркі новай сфэры мастацтва — пэрформансу. Другой, ня менш важнай, мэтаю была прэзэнтацыя маладых мастакоў». З кожным фэстам цэнтар цяжару перасоўваўся да «адкрытай праграмы». У 2010 годзе фэст быў цалкам прысьвечаны прэзэнтацыі мастацтва маладых пэрформэраў, народжаных пасьля 1975 году. Спэцыяльным госьцем фэстывалю быў Найджэл Рольфэ, які завяршыў усю імпрэзу цудоўным пэрформансам. І ў 2011 годзе праграма фэстывалю абапіралася на адкрыты конкурс «Open call». На падставе дасланых экспілікацыяў былі абраныя 10 маладых мастакоў. Такая адкрытая форма дапамагае пераламаць звычай выбудоўваць праграму на знаёмствах куратара з мастакамі, якіх ён сустрэў раней на розных імпрэзах. Гэта шанец пазнаць цікавых, але невядомых творцаў, якія да таго часу ня мелі нагоды паказацца шырокай публіцы. У 2008–2009 гадах выступілі запрошаныя да супрацоўніцтва куратары-госьці: Сэрджыа Эдэльштайн прапанаваў групу ізраільскіх мастакоў, праз год Нікі Мілікэн прывезла шэраг брытанскіх мастачак. У 2010 годзе кожны з пэрформэраў выканаў дзьве акцыі — ва Ўяздоўскім замку й у публічнай прасторы Варшавы. У 2011 годзе фэст грунтаваўся на ідэі дыялёгу культуры й мастацтва Ўсходу й Захаду, іх узаемных уплываў, інсьпірацыі й адрозьненьняў. Апрача маладых творцаў, выбраных праз конкурс, выступілі мастакі з Кітаю.

З 2009 году ў Любліне праходзіць фэстываль «Performance Platform Lublin», які, магчыма, стане пастаяннай падзеяй у сфэры пэрформансу ў гэтым горадзе.

У галерэях большая верагоднасьць сустрэцца з мастацтвам, але гарантыі гэтага няма

Важнай для папулярызацыі пэрформансу зьяўляецца дзейнасьць некалькіх галерэяў, якія апошнія 20 гадоў рэгулярна прэзэнтуюць гэтую сфэру мастацтва. Да іх належаць сярод іншых галерэя «Лябірынт» у Любліне, дзе ўжо з 1970-х абавязковым пунктам праграмы ёсьць пэрформанс, галерэя «Арсэнал» у Беластоку, дзе, між іншага, у 2009 годзе адбыўся «Performance Arsenal», «Усходняя галерэя» ў Лодзі ці галерэя «Энтрапія» ва Ўроцлаве — яны прэзэнтуюць пэрформэраў індывідуальна.

Цікавай ініцыятывай, адасобленай і ад фэстывальных, і ад галерэйных структураў, ёсьць «Клюб Пэрформанс», які працуе ў Варшаве з 2004 году. Ідэя нарадзілася з патрэбы рэалізацыі й рэгістрацыі эфэмэрыстычнага мастацтва. Ейнымі аўтарамі ёсьць Пшэмыслаў Квек, Ян Рыльке, а таксама памерлы ўжо Ян Пякарчык. Гэтыя моцныя асобы ў значнай ступені вызначылі характар клюбу — нефармальны, таварыскі й трохі элітарны. Клюб дачакаўся публікацыі, выдадзенай дзякуючы настойлівасьці творцаў, у якой Ян Рыльке згадвае: «Мы прапанавалі… «Клюб Пэрформанс», спадзеючыся, што слова «клюб» у назьве дазволіць больш свабодныя праявы інтэрактыўнасьці, экспэрымэнту й наватарства сярод пэрформэраў і больш вольныя формы саўдзелу гледачоў». Стваральнікі клюбу з дапамогай адкрытай, нефармальнай праграмы выступілі супраць застаялых фэстывальных схемаў, у якія ўпісалася мастацтва пэрформансу. Сваёй нічым не абмежаванай дзейнасьцю яны выйшлі за абсяг інстытуцыйных структураў, нягледзячы на тое што — парадаксальна — сустрэчы клюбу адбываліся ў галерэях. Клюб зьбіраўся час ад часу ў дзьвюх суседніх галерэях у Варшаве. Сустрэчы праходзілі паміж выставамі, калі галерэі былі пустыя. Ян Рыльке падсумоўвае: «Абедзьве галерэі не прэзэнтуюць у сваіх праграмах пэрформанс і знаходзяцца непадалёк адна ад адной… Іхныя прасторы вельмі адрозныя. Галерэя крытыкаў «Паказ» недаступная з вуліцы, ня мае вокнаў і пафарбаваная ў чорнае. Галерэя «Кандэгарда» адкрытая на вуліцу, мае вялікія вокны й пафарбаваная ў белы колер». Удзельнікаў або запрашалі, або прымалі, калі тыя выказвалі ахвоту выступіць. Ніхто нікому нічога не плаціў. Цяпер клюб пад гэтай назвай не працуе.

***

З 1989-га прайшло 22 гады. Якое значэньне яны мелі для разьвіцьця пэрформансу? Напраўду ўсе самыя важныя падзеі адбываліся цягам першага 20-годзьдзя пасьля ўзьнікненьня гэтай сфэры. У 1990-х зьявіліся некалькі мастакоў-пэрформэраў маладога пакаленьня, якія сёньня выступаюць па ўсім сьвеце, аднак яны ня ўнесьлі ў гэтую сфэру нічога новага.

Апрача згаданых у гэтым тэксьце фэстываляў, засяроджаных на прэзэнтацыі «жывога» мастацтва, праходзіць шмат імпрэзаў, якія спалучаюць розныя мастацкія формы й у праграме якіх усё часьцей зьяўляецца пэрформанс. Гэта сьведчыць пра ўспрымальнасьць маладых мастакоў, ды й гледачоў, да гэтага віду мастацтва — хаця й надалей сярод вузкага кола. Праходзіць усё больш дыскусіяў, паказаў дакумэнтацыі й сэмінараў, прысьвечаных пэрформансу. На мастацкіх факультэтах у Познані, Кракаве й ад нядаўняга часу ва Ўроцлаве праводзяцца заняткі па мастацтве пэрформансу. Выкладчыкамі зьяўляюцца творцы, вядомыя ў гэтай сфэры: Януш Балдыга, Арці Грабоўскі й Эва Зажыцка, якія «ўводзяць» маладых мастакоў у досыць гермэтычны асяродак пэрформэраў. Зусім іншая праблема — факт, што маладым мастакам няпроста адпавядаць «чаканьням» крытыкаў і больш заслужаных мастакоў.

Паўліна Кэмпісты — *гісторык мастацтва, старшыня Фонду пэрформансу. Супрацоўнічала з Цэнтрам пэрформансу пры фэстывалях EPAF, «Performance Platform Lublin». Куратарка-пачаткоўка й аўтарка тэкстаў пра сучаснае мастацтва, перадусім пра сфэру пэрформансу. Цяпер працуе ў галерэі «Лябірынт» у Любліне.*

Zbigniew Warpechowski, performance, Warszawa, Zamek Ujazdowski, 1990
Зьбігнеў Варпэхоўскі, пэрформанс, Варшава, Замак Уяздоўскі, 1990

O sztuce performance w Polsce po ‘89 – subiektywnie i wybiórczo

Paulina Kempisty

▼

Intrygującą właściwością wpisaną w charakter sztuki performance jest jej nieuchwytność i niemożność regularnej, stałej obserwacji, co przysparza niemałych trudności wszelkim próbom podsumowania tego zjawiska z większej perspektywy czasu. Pewną szansę dają festiwale sztuki performance, które mają w Polsce swoją tradycję i stwarzają możliwość przeglądu, odświeżenia spojrzenia i skłaniają do refleksji nad aktualną kondycją tej dziedziny sztuki. Z tych względów postanowiłam skupić się w niniejszym tekście na prezentacji dwóch najważniejszych festiwali, odbywających się w Polsce od kilku i kilkunastu lat.

Krótka opowieść o dłuższej historii

W latach dziewięćdziesiątych mieliśmy już za sobą ponad dwadzieścia lat historii sztuki „żywej”, na przestrzeni których miały miejsce: happeningi Tadeusza Kantora, akcje Zbigniewa Warpechowskiego, manifestacje Jerzego Beresia, „Pokazy Synkretyczne” Włodzimierza Borowskiego, performance’y Krzysztofa Zarębskiego, kontekstualizm Jana Świdzińskiego, „neofluxusowa” działalność Andrzeja Partuma. Wszystkie te osobowości artystyczne stworzyły podwaliny polskiej sztuki efemerycznej. Lata siedemdziesiąte to dekada niezwykle interesującej, eksperymentalnej sztuki artystów neoawangardowych i dalszy rozwój polskiej sztuki akcji. W roku 1978 odbyły się dwa bardzo ważne dla historii polskiego performance’u festiwale, ponieważ to dzięki nim „termin «performans» został wprowadzony do języka polskiej krytyki i teorii, zadomawiając się na dobre w słowniku polskiej sztuki”. Pierwszy festiwal – International Artists Meeting – odbył się w Galerii Remont w Warszawie. Pojawiło się tam międzynarodowe grono artystów, tworzących m.in. sztukę performance, odbyły się dyskusje, spotkania i pokazy. Drugim festiwalem były Międzynarodowe Spotkania Artystów „Performance and Body”, zorganizowane w galerii sztuki LDK Labirynt w Lublinie. Był to pierwszy festiwal w Polsce, w którego nazwie pojawiło się pojęcie „performans” i który w pełni był poświęcony zjawiskom związanym z tym obszarem sztuki.

Lata osiemdziesiąte to czas trudnych wyborów, izolacji, „zajęcia pozycji”; a więc, z jednej strony, trochę uległości i potulności, z drugiej – buntu i alternatywy. Performance polski miał już wówczas stałą grupę przedstawicieli. Oprócz wymienionych artystów działali: Janusz Bałdyga, Władysław Kaźmierczak, Zdzisław Kwiatkowski, Teresa Murak, Zygmunt Piotrowski, Ewa Świdzińska, Artur Tajber, Ewa Zarzycka, wymieniając tylko kilkoro. I rok 1989 – chwila prawdy i rozprężenie, czy raczej rozproszenie i budowanie wszystkiego od nowa… Można więc uznać, że na początku lat dziewięćdziesiątych sztuka performance była już w Polsce zadomowiona na dobre, choć w dalszym ciągu znana i uprawiana raczej w wąskich kręgach. Zmieniły to festiwale, które zaczęły wyrastać jak grzyby po deszczu w różnych miastach Polski, mniej lub bardziej udane i znaczące. Oto przykłady tych, w których programie ważną lub główną rolę odgrywał performance: „Real Time, Story Telling”, Sopot 1991; Audio Art, Kraków 1993; WRO, Wrocław 1993. Ważnym wydarzeniem cyklicznym był „Zamek Wyobraźni”, odbywający się w latach 1993–2006 początkowo na Pomorzu, później stał się festiwalem „wędrującym”. Władysław Kaźmierczak – kluczowa postać „Zamku Wyobraźni” – pisał: „Dlaczego festiwale? Ponieważ chodzi o prywatny czas widzów i artystów. Ponieważ na festiwalu publiczność jest mocno zróżnicowana. Ważne są nowe konteksty przestrzenne, społeczne, kulturowe. Chodzi też o zobaczenie sztuki innych artystów. Bycie razem przez kilka dni”. W ciągu trzynastu lat w festiwalu uczestniczyło 352 artystów z 33 krajów. Kolejnym istotnym festiwalem odbywającym się od 1993 roku przez kilkanaście kolejnych lat w Krakowie był „Fort Sztuki”, zainicjowany przez Artura Tajbera – artystę performance, profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kraków, podobnie jak Lublin, odegrał istotną rolę w historii rozwoju polskiej sztuki akcji, głównie za względu na postać Jerzego Beresia, Tadeusza Kantora oraz za sprawą kilku festiwali, miejsc i osób przyjaznych tej dziedzinie. Od ostatniej edycji „Fortu Sztuki” na początku XXI wieku Kraków nie ma cyklicznego wydarzenia performance, lecz regularnie odbywają się tam jednorazowe prezentacje performance (na przykład „Last minute performance” w Kawiarni Naukowej).

Aktualnie w Polsce regularnie odbywają się dwa festiwale sztuki performance: Międzynarodowy Festiwal Sztuki Akcji „Interakcje” w Piotrkowie Trybunalskim oraz Europejski Festiwal Sztuki Performance EPAF w Warszawie. Różnią się zarówno charakterem, jak i sposobem wyboru artystów, konstrukcją programu, inna jest również publiczność.

Różne aspekty interakcyjności

„Interakcje” odbywają się od 1999 roku i jest to festiwal o najdłuższej tradycji prezentowania sztuki performance w Polsce. Miejscem festiwalu jest Piotrków Trybunalski – niewielkie miasto oddalone około dwieście kilometrów na południowy-zachód od Warszawy. „Interakcje” powstały z inicjatywy dwóch osób: Stanisława Piotra Gajdy – artysty, organizatora życia kulturalnego i Prezesa Stowarzyszenia Działań

Artystycznych Galeria OFF w Piotrkowie Trybunalskim, oraz Ryszarda Piegzy – artysty multimedialnego, założyciela Wizya Video Art Action w Paryżu. Od samego początku „Interakcje" pomyślane były jako festiwal sztuki żywej, efemerycznej, sztuki akcji, odbywającej się w kontekście danego miejsca i czasu, w interakcji z otoczeniem i publicznością. W „Manifeście" festiwalu, napisanym przez Michela Giroud w 1998 roku, czytamy: „[...] różnego rodzaju akcje się pojawią w miesiącu maju w sercu Polski w Piotrkowie Trybunalskim: akcje realizowane wspólnie przez uczestników, akcje wynikające z przypadkowych spotkań, […] akcje wewnątrz (w miejscach publicznych i prywatnych), akcje na zewnątrz (miejsca publiczne i inne), akcje dzienne, akcje nocne (w mieszkaniach, w klubach nocnych), akcje telepatyczne, akcje wirtualne (Internet), akcje niewidzialne, akcje bezpośrednie, pośrednie, akcje za darmo, akcje kosztowne, akcje teoretyczne, akcje pragmatyczne, akcje stare, nowoczesne, projekty akcji, akcje retrospektywne, akcje akcji, akcje bez akcji, nieakcje, akcje reakcji, akcje przewidujące, transformacje, akcje transu, akcje przemiany, akcje transakcji...".

Organizatorom zależało na wypracowaniu wspólnej platformy wymiany energii i doświadczeń nie tylko między samymi artystami, lecz przede wszystkim między performerami a publicznością. Na tym polega idea interakcyjności, na której opiera się cały festiwal. Pisze o niej Jan Świdziński, mentor i przewodniczący piotrkowskiego festiwalu, przywołując słowa historyka sztuki Paula Ardenne, który „mówi o kontekstualnym charakterze sztuki współczesnej i podkreśla wagę wzajemnego kontaktu i interakcji; interakcji między artystami, ludźmi różnych kultur, między artystami a publicznością, między tymi, którzy przyjeżdżają, by się zaprezentować, a tymi, którzy są tu na miejscu, należą do tej specyficznej, lokalnej społeczności […]. Nie jest przypadkiem, że prawie wszystkie międzynarodowe festiwale performance nie odbywają się w wielkich metropoliach, gdzie anonimowość życia społecznego utrudnia bezpośredni kontakt ludzi między sobą, lecz szukają miejsca dla siebie w mniejszych miejscowościach. To, że piotrkowski festiwal odbywa się co roku w tym samym czasie i w tym samym miejscu, pogłębia tę atmosferę wzajemnych kontaktów między artystami i między artystami a publicznością".

Od kilku lat organizatorzy zapraszają do współpracy kuratorów, którzy układają program festiwalu. Do tej pory rolę tę pełnili: Alastair MacLennan, Richard Martel, Chumpon Apisuk, Alexander Del Re, Małgorzata Butterwick wspólnie z Angelem Pastorem oraz Arti Grabowski. W ciągu trzynastu lat przez Piotrków Trybunalski przewinęło się kilkuset artystów z całego świata. Festiwal zwykle trwa pięć dni. Stałymi punktami programu jest wystąpienie Jana Świdzińskiego, Przemysława Kwieka – doradcy honorowego festiwalu, oraz Grupy Restauracja Europa powstałej w Piotrkowie. Po tak intensywnym tygodniu artyści rozjeżdżają się do różnych miast (m.in.: Krakowa, Bielska-Białej, Łodzi), gdzie festiwal przeistacza się i trwa dalej. Poza programem głównym odbywają się „OFF Interakcje", w ramach których prezentują się studenci szkół artystycznych rekomendowani przez wykładowców kilku uczelni artystycznych z całej Polski. Oprócz performance'ów mają miejsce również koncerty, prezentacje i spotkania z młodzieżą szkolną oraz studentami. Często się zdarza, że artyści spontanicznie anektują różne miejsca w przestrzeni publicznej, dzięki czemu festiwal wkracza w strukturę miasta, ożywia je, wyślizgując się spod kontroli organizatorów. Otwarta i swobodna formuła, kameralna atmosfera miasta oraz wynikająca z tego możliwość bezpośredniego kontaktu i interakcji widza z artystą są niewątpliwymi atutami festiwalu. Fenomenem i podstawą działania jest imponująca liczba wolontariuszy, głównie młodych ludzi. Dzięki temu wykształciła się stała publiczność, „Interakcje" doczekały się nawet swoich wychowanków, którzy próbują sił w performance. Wszystkie te czynniki powodują, że festiwal ma specyficzny i wyjątkowy klimat.

Podczas ostatniej, trzynastej edycji festiwalu wystąpiło prawie czterdziestu artystów z siedemnastu krajów. Program kuratorski został zbudowany na zasadzie kontrastów wynikających z różnic kulturowych między zaproszonymi gośćmi oraz skrajnie odmiennych strategii artystycznych. Artyści zaprezentowali różne formy, poczynając od „klasycznego", czystego performance'u, przez wystąpienia w dużej mierze oparte na projekcjach i nagraniach dźwiękowych, kończąc na formach parateatralnych. Wystąpili tacy artyści, jak m.in.: Istvan Kantor, Stelarc czy Nicola Frangione. W przeciwieństwie do poprzedniej tegoroczna edycja dostarczyła widzom silnych emocji, głównie za sprawą wielu nieoczekiwanych zwrotów zdarzeń.

„Konfrontacja postaw artystycznych nie zagraża nikomu, pod warunkiem że wszystkim chodzi o sztukę"

Opisując historię Europejskiego Festiwalu Sztuki Performance, który od sześciu lat odbywa się w Warszawie, należy cofnąć się do roku 2000, do festiwalu Art Kontakt, który odbył się w Lublinie. Zorganizowany przez Waldemara Tatarczuka we współpracy ze Zbigniewem Sobczukiem, ówczesnym dyrektorem Galerii Kont, był efektem działalności rok wcześniej powstałego Ośrodka Sztuki Performance. Był to pierwszy festiwal performance w Lublinie od roku 1978, kiedy w Galerii Labirynt odbył się „Performance and Body" – uznany za kamień milowy w historii polskiej sztuki performance. W programie wystąpili artyści z całego świata o ugruntowanej renomie oraz młodzi twórcy. Z powodu problemów finansowych dopiero cztery lata później udało się zorganizować kolejny festiwal i była to pierwsza edycja EPAF-u, zrealizowana z prawdziwym impetem. Festiwal miał dwie odsłony – w czerwcu i we wrześniu. Tatarczuk zaprosił wówczas znakomite grono artystów polskich i zagranicznych. Ważnym aspektem całego projektu była również część teoretyczna, spotkania i rozmowy z artystami. Podobnie jak na Art Kontakcie, program składał się z części głównej oraz „otwartej", w ramach której zaprezentowali się młodzi artyści. Podobną formułę przybierały kolejne edycje EPAF-u, który od 2006 roku przeniósł się do Warszawy i od tej pory jesienią każdego roku odbywa się w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Kurator – Waldemar Tatarczuk – wspomina: „Pierwsze edycje festiwalu były zdominowane przez klasyków tej dyscypliny. Jednym z celów festiwalu była bowiem prezentacja artystów, którzy na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku tworzyli podstawy nowej dziedziny sztuki, jaką stała się sztuka performance. Drugim, równie ważnym, była prezentacja młodych artystów". Z każdą edycją punkt ciężkości przenosił się na korzyść Programu Otwartego. W ubiegłym roku festiwal w całości poświęcony był prezentacji sztuki młodych performerów urodzonych po 1975 roku. Gościem specjalnym festiwalu był Nigel Rolfe, który zwieńczył całe wydarzenie znakomitym performance. Również w tym roku program festiwalu opierał się na otwartym konkursie „Open call". Na podstawie nadesłanych aplikacji wyłonionych zostało dziesięciu młodych artystów. Taka otwarta forma pomaga przełamać zwyczaj budowania programu festiwalu na zasadzie znajomości zapraszanych artystów przez kuratora, których wcześniej spotkał na innych festiwalach. Jest to szansa na zaistnienie ciekawych, lecz nieznanych twórców, którzy nie mieli okazji do tej pory zaprezentować się przed szerszą publicznością. W latach 2008–2009 zostali zaproszeni do współpracy kuratorzy gościnni, kolejno: Sergio Edelsztein, który zaproponował grupę artystów izraelskich, rok później zaś Nikki Millican – grupę artystek brytyjskich. W 2010 roku każdy z performerów wykonał dwie akcje: na terenie Zamku Ujazdowskiego oraz w przestrzeni publicznej Warszawy. Tegorocznej edycji przyświeca idea dialogu kultury i sztuki Wschodu i Zachodu, ich wzajemnych wpływów, inspiracji i różnic. Oprócz młodych twórców wyłonionych w drodze konkursu wystąpią artyści z Chin.

Od 2009 roku w Lublinie odbywa się festiwal Performance Platform Lublin, który być może stanie się regularnym wydarzeniem z dziedziny sztuki performance w tym mieście.

„W galeriach jest większe prawdopodobieństwo zetknięcia się ze sztuką, ale pewności żadnej nie ma"

Ważna dla popularyzacji performance jest działalność kilku galerii, które w ciągu dwóch ostatnich dekad regularnie prezentują tę dziedzinę sztuki. Należą do nich m.in.: Galeria Labirynt w Lublinie, gdzie już od lat siedemdziesiątych stałym punktem programu jest performance , Galeria Arsenał w Białymstoku, gdzie odbył się m.in. „Performance Arsenał" w 2009 roku, Galeria Wschodnia w Łodzi czy Galeria Entropia we Wrocławiu – prezentujące artystów performance indywidualnie.

Ciekawą inicjatywą, wyłamującą się zarówno ze struktur festiwalowych, jak i galeryjnych, był Klub Performance, funkcjonujący w Warszawie od 2004 roku. Pomysł narodził się z potrzeby „spotkania, realizacji i rejestracji" sztuki efemerycznej. Jego autorami są Przemysław Kwiek, Jan Rylke oraz nieżyjący już Jan Piekarczyk. Ich silne osobowości w dużej mierze warunkowały charakter spotkań Klubu, które miały nieformalny, towarzyski i nieco elitarny charakter. Klub doczekał się publikacji wydanej dzięki samozaparciu artystów, w której Jan Rylke wspomina: „zaproponowaliśmy […] Klub Performance, mając nadzieję, że słowo «Klub» w nazwie pozwoli na bardziej swobodne przejawy interakcyjności, eksperymentu i nowatorstwa wśród Performerów i swobodniejsze formy współuczestnictwa widzów". Pomysłodawcy otwartą, nieformalną formułą klubową wystąpili niejako przeciw nieco utartym już schematom festiwalowym, w które została wpisana sztuka performance. Swoją niczym nieskrępowaną działalnością umknęli również strukturom instytucjonalnym, mimo że, paradoksalnie, ich spotkania odbywały się wewnątrz galerii. Klub funkcjonował „okazjonalnie" w dwóch sąsiednich galeriach w Warszawie. Spotkania odbywały się między wystawami, kiedy przestrzeń galerii była pusta. Jan Rylke podsumowuje: „Obie galerie nie realizują w swoich programach sztuki performance i znajdują się niedaleko siebie […]. Ich przestrzenie są odmienne. Galeria Krytyków Pokaz jest niedostępna z ulicy, pozbawiona okien i pomalowana na czarno. Galeria Kordegarda jest otwarta na ulicę, posiada duże okna i pomalowana jest na biało". Uczestnicy byli zapraszani lub sami zgłaszali chęć wystąpienia. Nikt nie pobierał od nikogo żadnych wynagrodzeń. Aktualnie Klub już nie funkcjonuje pod tą nazwą.

***

Od roku 1989 upłynęły dwadzieścia dwa lata. Jakie miały znaczenie dla polskiej sztuki performance? Wydaje się, że przede wszystkim ugruntowujące pozycję polskich artystów w światowej historii sztuki performance. Tak naprawdę wszystkie najważniejsze fakty miały miejsce w pierwszym dwudziestoleciu kształtowania się tej dziedziny. W latach dziewięćdziesiątych pojawiło się kilku artystów performance młodszego pokolenia, dziś występujących na całym świecie, którzy jednak nie wnieśli w tę dziedzinę nic nowego.

Poza opisanymi w niniejszym tekście festiwalami, skupionymi na prezentacji sztuki „żywej", odbywa się bardzo wiele wydarzeń łączących różne dziedziny artystyczne, w których programie coraz częściej prezentowane są performance'y. Z pewnością świadczy to o otwarciu się na tę dziedzinę sztuki zarówno młodego środowiska artystów, jak i odbiorców, choć w dalszym ciągu jest to wąskie grono. Odbywa się coraz więcej wykładów, pokazów dokumentacji oraz warsztatów sztuki performance. Na uczelniach artystycznych w Poznaniu, Krakowie i od niedawna we Wrocławiu prowadzone są zajęcia ukierunkowane na sztukę performance. Wykładowcy są uznanymi artystami w tej dziedzinie: Janusz Bałdyga, Arti Grabowski i Ewa Zarzycka, którzy „wprowadzają" młodych twórców w dość hermetyczne środowisko performerów. Zupełnie innym problemem jest fakt, że młodym artystom nie jest łatwo sprostać „oczekiwaniom" krytyków i artystów z większym dorobkiem.



Mack Ryazanov, project «Fossils», 1994
Мак Разанаў, праект «Скамянеласьці», 1994



Mack Ryazanov, project «Oldschool fingerprints», 2005
Мак Разанаў, праект «Адбіткі пальцаў Старой школы», 2005

Маргарыта Аляшкевіч
Лісты з цытадэлі

Беларуская літаратура нагадвае часам горад у аблозе, якая трымаецца так даўно, што месьцічы ўжо ня памятаюць, ці бывае інакш. Жыцьцё ў горадзе ідзе, бо зямля тут незвычайная: крыніцы, радовішчы, батонавыя ды каўбасныя дрэвы й усё такое. З выдаткаў аблогнага існаваньня — трэба камусьці смалу варыць, камусьці — перамовы ладзіць; малавата новых твараў, таму кожнаму немаўляці дужа радуюцца, а кожныя хаўтуры суправаджаюцца горкім плачам і расьцягваньнем нябожчыка на смачныя кавалкі ды сувэніры. Па сьвежае паветра месьцічы выбіраюцца праз таемныя пасткі й падземныя стыпэндыяльныя сховы за межы гораду, а вяртаюцца з усялякай кантрабандай. Раз на 10 гадоў ладзіцца сьвята груганоў: кожную птушку прывучаюць выдзёўбваць адно вока адрасату, падвязваюць пасланьне «мы яшчэ тут», ну й, як ад часоў Ноя вядома, груганы ніколі не вяртаюцца. А ў астатні час карыстаем галубоў — вось адлаўлю зараз ціхмяную шызую галубку, хай прынясе вам лісты з самае цытадэлі, з гэтага котлішча агалцелых нацыяналістаў, рассадніка дэмакратычнае заразы, вашывага кубла старажытнакрыўскай цывілізацыі.

За літаратурны сэзон 2010–2011 па-беларуску выйшла шмат цікавага — шмат такі тоўсты, што, не прэтэндуючы на які-кольвек поўны агляд, хачу толькі на свой густ адкроіць лусты, дадаць крыху крытычнага часнаку і — сыць Божа.

Прозай

Пушны зьвер бэлетрыстыка, ён жа займальнае чытво, дасюль ня меў на нашых тэрыторыях жаданае пашыранасьці (усё нацыятворчасьць ды вырашэньне сацыяльна-палітычных пытаньняў пераймалі), праз што гэтым паймом у нас можна лаяцца й дзетак пужаць. Тым ня менш зьвер акліматызаваўся — яму давялося адрасьціць ласты, некалькі хвастоў і яшчэ такіх-сякіх прыбамбахаў — і апошнім часам усё часьцей трапляецца на вока.

Напрыклад, кінараман-фарс **«Тэорыя змовы»** Ўладзіслава Ахроменкі мае цела прыгодніцкага раману, прышчэпленае, як у нас павялося ад Караткевіча, адраджэнствам (але гэта прышчэпкі новага, саркастычнага, пакаленьня), ногі амэрыканскага баевіка, крылы містычнага трылеру, ясную рэалістычную галаву й добрае магічна-рэалістычнае сэрца. Герой — паэт-адраджэнец — трапляе ў глыбокую правінцыю, дзе ўсё ідзе, як заўжды: афіцэры з маскоўскай вайсковай базы разбураюць касьцёл і будуюць прытон, мясцовы старшыня на ўзьведзенай за грошы падаткаплацельшчыкаў віле гадуе парсючка, двое старых выхоўваюць дзіцятка-анёла, чорт скупляе душы пятачок за пучок, і ніхто ня можа адшукаць супэрзброю, каб бараніць культуру ад быдла рагатага. Як і славутыя «Янкі, альбо Астатні наезд на Літве», напісаныя У. Ахроменкам разам з М. Клімковічам, «Тэорыя змовы» аж ломіцца ад інтэртэксту й гэгаў, што, вядома, дадае прыемнасьці для чытача й непрыемнасьцяў для перакладчыкаў — ото ж напакутуюцца яны з нунцыем Францыскам Гастэлам, які на загад папежа Клімэнта VII пікіруе на старасьвецкую Літву…

Парадаксальным чынам у адным шэрагу з Ахроменкавым бурлескам стаіць змрочная **«П'яўка»** Юры Станкевіча — калі чытаць іх запар, бачыш, як такія розныя аўтары ўздымаюць і сугучна вырашаюць нашыя агульныя праблемы: напрыклад, што рабіць з прыхаднямі, як дабру адрасьціць кулакі й бараніць сваё. «П'яўцы» бы рэдактара й карэктара, то таксама чыталася б за адным замахам: прыгоды зь мерцьвякамі, палтэргейст, любошчы, бойкі, пагоні ды іншыя складнікі добрага экшану ў наяўнасьці. Але ўжо як ёсьць, прывыкайце прадзірацца праз слоўныя гушчы — у напрарочанай Станкевічам будучыні пісьменныя людзі павыведуцца (зацемім у дужках, што Таццяна Талстая выбудавала постапакаліптычны сьвет «Кысі» ў сакаўной інтэртэкстуальнай мове, але наш развой будучыні страшнейшы, грубейшы — і, на жаль, больш рэальны).

Нешта падобнае да Станкевічавага *трансмога* сустракаем у Сяргея Календы — у тэкстах, якія ён прадукуе з зайздроснай хуткасьцю («Помнік атручаным людзям», 2009; «Казкі: гісторыі (не) пра нас», 2010; **«Іржавы пакой зь белымі шпалерамі»**, 2011), стылістычная неахайнасьць робіцца стылем: гэткі вэствудаўскі нехлямяжны шарм, мілы, пакуль утрымліваецца на мяжы зь безгустоўем. Зрэшты, бабуля-панк няблага зарабіла на тым балянсаваньні… Калі ў нас неўзабаве зьявіцца пісьменьніцкае імя, якое будзе гучаць з кожнага пыласосу, так што кнігі пад гэтым брэндам паляцяць у сьвет шырокі, — хай бы гэта быў Сяргей Календа, а не расейскамоўныя чыноўнікі ад літаратуры.

Кніга Артура Клінава **«Шалом»** абяцала навучыць чытача зарабляць дваццаць тысяч эўра ў месяц, і каб я больш уважліва чытала, дык пісала б вам зараз зь якіх-небудзь Мальдываў. Але чытаць гэты твор уважліва-марудна не атрымліваецца, што аматару літаратуры грэе душу лепш, чым курорты — макаўку. Захапляе тут хутчэй не вандроўніцкая экзотыка (хаця экскурс у буржуйскія мастакоўскія й абывательскія колы мае, так бы мовіць, пазнаваўчую каштоўнасьць), а тое, што кожны з нас носіцца са сваёй ідэяй-фікс — як герой са сваім кайзэраўскім шаломам. Здаровы клёк ды інстынкт самазахаваньня замінаюць нам давесьці ідэю да абсалюту, а вось герою «Шалому» гэта ўдаецца — з прадказальным вынікам, як то знаходжаньнем сябе па-за межамі грамадзтва (літаральна: пад мостам), больш як напаўшляху да вар'яцтва — і да Бога.

Раман **«Сутарэньні Ромула»** Людмілы Рублеўскай выглядае ладна зробленым: формы дасканала-функцыянальныя, дэталі добра падагнаныя. Так адразу й не заўважыш, што й у гэтага экзэмпляра бэлетрыстычнай фаўны розныя складнікі: тут і прыгодніцкі раман, і крыху гістарычнага ды любоўнага, флёр постмадэрнай (сама)іроніі, асабліва калі гаворка пра літаратарскія колы. Герой — нарэшце, гераіня — вырываецца з абрыдлай папяровай працы, каб дасьледаваць таямніцы родавых праклёнаў, караскацца па цёмных пячорах, знайсьці сябе й страціць каханьне пад руінамі забытага храму. Гэты б раман — ды пад мяккую вокладку, ды масавымі накладамі — народ у электрычках мог бы зачытвацца й неўпрыцям вывучаць нашую гісторыю. Але зь беларускамоўнымі кніжкамі такі фокус ня пройдзе — і гэта, на жаль, ужо трэці буйны твор Л. Рублеўскай, які маем адно ў форме часопіснай публікацыі.

Фэмінізацыя літаратуры ў нас праходзіць паціхеньку — мала, мала яшчэ пасудамыечных машынаў па кватэрах, — але публічныя дыскусіі пра тое, чым ёсьць «жаночая літаратура», пасьпелі ўжо азырацца. У асноўным усе згаджаюцца, што літаратура можа быць добрай і благой — незалежна ад полу аўтара, але зубы сушаць пра напісанае 1) жанчынамі; 2) для жанчын; 3) на падставе спэцыфічнага жаночага досьведу. У апошнім пункце з Моэмам, Флябэрам і Альгердам Бахарэвічам (маю на ўвазе «Сароку на шыбеніцы») паспрачаюцца Галіна Багданава й ейная кніга прозы **«Сакрамэнта»**. Пісьмо вязкае, усё ў складках, і праз тое (на мой вычварны густ) больш захапляльнае за самы брутальны экшан. Дасюль жанчына не запісала сваіх дасьледзінаў мужчынскай прыроды, роўных «Мадам Бавары» па, так бы мовіць, глыбіні пранікненьня ў іншаполавую сутнасьць, але калі хто й прагаворыцца — дык гэта можа быць хіба Галіна Багданава, і то па дабрыні душэўнай. Зрэшты, можна чакаць цікавостак і ад Наталкі Бабінай (ейны прыгодніцка-псыхалягічна-гістарычны й шмат яшчэ які «Рыбін горад» нядаўна перавыдадзены, што ў нашых вузкіх чытацкіх колах раўназначна Букеру), Алены Брава, Вольгі Куртаніч, Наталкі Харытанюк, Евы Вежнавец, Аксаны Бязьлепкінай, Югасі Каляды ды іншых пэрспэктыўных празаікаў-жанчын, якія, аднак, падчас дыскусійных баталіяў найчасьцей адмоўчваюцца — ці то новыя тэксты высьпельваюць,

ці вышукалі іншы спосаб змаганьня за сваё месца на канапе з пультам.

Дазволю сабе вылучыць у нашым гушчары — вунь колькі кніжак штомесяц «Літаратурная БеларусЬ» анансуе — яшчэ двух зьвяроў, якія ўмеюць захапіць і ўтрымаць чытача: зважайце на **«Малую мэдычную энцыкляпэдыю Бахарэвіча»** (збор эсэяў Альгерда Бахарэвіча, у якім ахвотныя могуць пашукаць мэтараман і — амаль знайсьці) і на гістарычныя эсэ-рэканструкцыі Вольгі Бабковай **«…І цуды, і страхі»** (побыт, норавы й дачыненьні беларусаў за часамі Вялікага Княства Літоўскага).

Цікавая зьява — зьнікненьне кніжак: от быццам бы выйшла ў празаіка Андрэя Федарэнкі **«Мяжа»**, а ў кнігарнях няма… Выходзяць кнігі невялікім накладам, не ўва ўсіх кнігарнях ёсьць кнігі ўсіх выдаўцоў, кошты з прычыны інфляцыі не паўзуць, а галапуюць, таму аматар беларускай літаратуры мусіць хапаць у кнігарні ўсё, што зьявілася новага, цягнуць у норку й там ужо разьбірацца — ці варты зьвер трапіўся, ці зноў нейкае *туалецішча* паважаныя выдаўцы падсунулі. Альбо іншы варыянт: не купляць нічога, чакаць, пакуль кніжка зьявіцца на «Камунікаце», і прывучацца чытаць электронку.

Вершам

Калі паэзія — гэта Дзіва, якое зьбіраецца з голых костак і наталяе чалавека (Колас), дык мы за апошні час мусілі добра набрацца сыці. Авой, можна было адну «Anima» Рыгора Барадуліна за год выдаць і супакоіцца — а вунь колькі ўсяго яшчэ павыходзіла.

Напрыклад, **«Паварот на мора»** Ігара Кулікова, дэбют, пра які Міхась Баярын добра сказаў: «Паварот на мову». Герой кнігі, як мне падаецца, не зусім чалавек — магчыма, протачалавек: істота ў пошуку сваёй існасьці й слова, якое здольнае акрэсьліць (сфармаваць) Сусьвет. Але акрэсьліваць і фармаваць даводзіцца паўзьверх ужо нафармаванага, і з гэтага хламу трэба выбірацца — вырвацца са звыклае мэтафорыкі, рытмаў, абставінаў, слоў, знайсьці нечуванае, пабачыць невідочнае. У адным з старажытных мітаў чалавек нараджаецца з рыбіны — разрывае яе й разводзіць на неба й зямлю, чым стварае прасьцяг чалавечаму існаваньню. Так што прапаноўваю акапацца на беразе кулікова мора й пачакаць.

Сум, багове, дарэшты ссушэце забытым ісловам!
Скрухі струхлелай зьнішчатар няхай распачнецца ўва мне.
Поўнюся моваю мёртвай, каб выказаць сьвет у Нанова —
ўсякай аблогі араты, што радасьці скібу скране.

Яшчэ адзін выбітны дэбют — **«Ня ўпаў жолуд»** Антона Францішка Брыля. Ад перакладчыка «Бэўвульфа» можна было чакаць якой заўгодна экзотыкі, у тым ліку перагружанасьці й поўнай няўцямнасьці люду паспалітаму, але ж атрымалася надзвычай гарманічнае выданьне. Гэта паэзія прапануе вам «успомніць» стараангельскую (ірляндзкую, валійскую) народную казку, нэатэрыкаў, вагантаў, летапісаньне Вялікага Княства Літоўскага, тэорыю вершаскладаньня й шмат чаго яшчэ — дзякуй аўтару за такі аванс нашай эрудыцыі й за камэнтары пры канцы кнігі. Зрэшты, атрымаць ад чытаньня асалоду можна нават зь ветрам у галаве ды вераб'ямі ў шапцы: мітатворчасьць (і одум чараўніка, які напаўняе відмамі пусты пакой) загорнутыя ў форму байкі, баляды, ці не дзіцячай лічылачкі, рыхтык пігулка — у каляровую смачную абалонку.

Шыю выгнуўшы ў дугу,
Скажа мне смуга: а ну,
Не дражні, малы, смугу,
Бо вазьму ды праглыну.
Я скажу смузе: ага,
Праглыні мяне, смуга.

Кніжка **«Дзьверы, замкнёныя на ключы»** Віталя Рыжкова, вядомага перамогамі ў слэмах, перакладамі амэрыканскіх ды ўкраінскіх слэмэраў і арганізацыяй інтэрнэтнага відэапраекту «Чорна-белыя вершы», — яшчэ адна вельмі добрая *першая кніга паэта*. Была калісь такая выдавецкая сэрыя, у мяне зь яе Алесь Разанаў: 1970 год, у «цягніковым» вершы, як і належыць, Ленін. Кладзеш двух паэтычных першынцаў розных эпох і канстатуеш: зьмянілася ўсё — афармляць сталі лепей, а наклады пагублялі, Леніна закідалі яйкамі й ператварылі ў аб'ект соц-, поп- і немавед яшчэ якога арту, вялікія літары адправілі на пэнсію, знакі прыпынку наймаюць фрылянсам, рыму прарэдзілі й растрэсьлі па радках, каб расла буйнейшая, гаварыць сталі больш, а выказваць менш, чалавек пачуўся малым і згубленым у гэтым дарэшты фрагмэнтызаваным сьвеце… Але нешта засталося: талент прарастае й празь Леніна (вунь які цяпер Разанаў — дысэртацыі па ягонай творчасьці абараняюць!), і праз слэміна, сьпярша прыслухоўваецца да свайго часу й набіраецца яго («Я жыву каля скрыжаваньня трамвайных шляхоў — усё, што пішу, // нагадвае толькі трамвайны шум»), а потым скідае часавае лушпіньне, шукаючы сваёй адмысловай формы:

а потым, покуль срэбны відэлец ляціць на падлогу,
альбо жменя зямлі з далоні ляціць на чыюсь труну,
час, як кот, скруціўшыся ў кола, падоўгу
вядзе на сьцяне пакоя курну.

Людзі са слабым зрокам, увага! Кніжка Віталя Рыжкова вокладкай падобная да **«Несымэтрычных сноў»** Андрэя Хадановіча, так што, калі вы, як я, маеце звычку бадзяцца па кнігарнях без акуляраў, можаце купіць быка за індыка. Калі такая прыгода з вамі здарылася, не хвалюйцеся — Дзіва ўсё адно зьбярэцца й спатоліць ваш духоўны голад. Больш за тое, гэта будзе цэлае сьвята, ці — калі ўжо гаварыць пра паэзію тэрмінамі кулінарнай кнігі — баляваньне, якое расьце на літаратурных костках розных эпох, прыпраўленае іроніяй самых розных адценьняў, што не хавае, аднак, гаркавага прысмаку суму (хацела напісаць «сусьветнай тугі», але дзе там, постмадэрністы засьмяюць). Маеце ня скібу хлебу, а ласунак, выкшталцоны дэсэрт:

Драўляны дзядок ганяў мухабойкай кабету-інсэкту
на радасьць дзядам і бабулям у маргінальнай крытыцы…
А я глядзеў, як аднафамілец прахезанага праспэкту
піў і дыхаў начным матылям на халодныя крыльцы.

Спарынг Хадановіч — Рыжкоў (маю на ўвазе выхад кніжак у аднолькавым фармаце сэрыі кніга + аўдыё) падаецца вельмі ўдалым: блізьнюкі ўва ўсіх казках валодаюць адмысловай сілай і таму зьдзяйсьняюць тое, што аднаму чалавеку, хай сабе й герою, не па сілах. Вось і гэтыя кнігі мо й не закладуць вечны горад, але чытача-слухача праймуць, давядуць, што паэзія можа быць ня толькі ў выглядзе віншавальнага катрэнчыку на паштоўцы й увогуле што «па-беларуску можна» быць крутым, модным, прасунутым і чаго там яшчэ людзі хочуць.

А калі б у гэтай сэрыі зьявіўся працяг — тры волаты таксама добрая фігура, чатыры героі — як чатыры вятры, дванаццаць — для задыякальнага кола, 360 — для поўні…

Хаця такія кнігі, як **«Воплескі даланёю аднею»** Алеся Разанава (2010), у агучаны фармат не ўкладаюцца: пункцірам патрэбны не слухач, а хутчэй сутворца, і не мэгафон ці мікрафон, а горная вышыня й цішыня, дзе словы й значэньні маглі б прымервацца адно да аднаго.

Рэшта

Увогуле неблагі быў час: ужо як мала ў нас выходзіць драматургіі — а нават і п'есаў некалькі выйшла (**«Сёстры Псыхеі»** Сяргея Кавалёва). Мне дык сапраўдным падарункам сталіся перавыданьне «Нашай стравы» й выхад кук-буку **«Моц смаку»** — мо гэта й не мастацкія тэксты, але ж зь іх дапамогай нават хатняя гаспадыня адчуе сябе мастачкай, прытым беларускай. Разнастаілі жыцьцё Месяц польскай літаратуры й Тыдзень нямецкай, літаратурныя ранішнікі для дзетак, фэстывалі, конкурсы, выставы — супольны стэнд незалежных выдавецтваў на «Кнігах Беларусі-2011» стаўся сапраўдным прарывам усяго таго, пра што тут вышэй была гаворка, да чытача. Каб зразумець парадаксальнасьць нашай сытуацыі, трэба было бачыць гэты лапік выстаўнай прасторы амаль пад лесьвіцай, на арэнду якога скінуліся з тузін прыватных выдаўцоў. На задніку вялікай і патаснай кніжнай выставы літаратурнае жыцьцё віравала, сканцэнтраваўшыся на некалькіх мэтрах да небясьпечнай гушчыні.

Што будзе цяпер, калі крызыс прымушае людзей выбіраць не паміж беларускай і расейскай кніжкай, а паміж кніжкай і хлебам? Нашая літаратура шмат разоў апыналася на мяжы выжываньня — і тым ня менш выжывала.

Мы яшчэ тут. *Кастрычнік 2011*

Mack Ryazanov, project «Fossils», 1994
Мак Разанаў, праект «Скамянеласьці», 1994

Listy z cytadeli

Marharyta Alaszkiewicz

Tłumaczenie z rosyjskiego – Maryja Łucewicz-Napałkow

Literatura białoruska czasem przypomina miasto w oblężeniu trwającym tak długo, że mieszkańcy nie pamiętają już, że może być inaczej. Życie w mieście się toczy, bo ziemia w nim jest niezwykła – źródła, kopaliny, rzeki miodem i mlekiem płynące i temu podobne. Oczywiście są pewne minusy oblężenia: ktoś musi gotować smołę, ktoś organizować negocjacje; zbyt mało nowych twarzy, dlatego każde niemowlę wywołuje dużo radości, na każdym pogrzebie zaś głośno lamentują, rozciągając nieboszczyka na smaczne kawałki i upominki. Po świeże powietrze mieszkańcy miasta wybierają się przez tajemne pułapki oraz podziemne kanały poza granice miasta, natomiast wracają z najrozmaitszą kontrabandą. Co dziesięć lat organizowane jest Święto Kruków – każdego ptaka uczą wydziobywać jedno oko adresatowi, przywiązują wiadomość: „Jeszcze tutaj jesteśmy", ale, jak wiadomo, od czasów Noego – kruki nigdy nie wracają. W pozostałym czasie wykorzystujemy gołębie – zaraz złapię potulną szarą gołębicę, niech przyniesie listy z samej cytadeli, z tego gniazda potwornych nacjonalistów, rozsadnika demokratycznej zarazy, wszawego ośrodka starożytnej cywilizacji krywickiej.

W ciągu sezonu literackiego 2010–2011 po białorusku ukazało się wiele ciekawych tekstów. Na tyle dużo, że nie podejmuję się sporządzenia jakiegokolwiek pełnego przeglądu, lecz według własnego uznania odkroję najsmaczniejsze kąski, dodam szczyptę krytycyzmu i – smacznego!

Prozą

Zwierzę futerkowe, beletrystyka, czyli lektury zajmujące, dotychczas nie cieszyły się na naszych terenach pożądaną popularnością (dominowała twórczość narodowa i rozwiązywanie kwestii społeczno-politycznych), z tego powodu, tym samym, u nas można przeklinać i straszyć dzieci. Niemniej jednak zwierzę się aklimatyzowało – musiało wyhodować płetwy, kilka ogonów oraz takich czy owakich gadżetów – ostatnio można go zobaczyć coraz częściej.

Na przykład opowieść – kinowa farsa ***Teoryja zmowy*** *(Teoria spiskowa)* Uładzisława Achromienki ma ciało opowieści przygodowej, zaszczepione odrodzeniem, jak u nas się zdarza po Karatkiewiczu (jednak są to szczepienia nowej sarkastycznej generacji), nogi amerykańskiej powieści akcji, skrzydła mistycznego thrillera, jasną realistyczną głowę oraz dobre magiczno-realistyczne serce. Bohaterem jest poeta z nurtu odrodzenia narodowego, który trafia do zapadłej prowincji, gdzie wszystko jest jak zawsze: oficerowie z moskiewskiej bazy wojskowej burzą kościół i budują melinę, miejscowy przewodniczący willę, za pieniądze podatników, hoduje prosię, dwójka staruszków wychowuje dzieciątko-anioła, czart w promocyjnych cenach wykupuje dusze i nikt nie może odnaleźć superbroni, aby obronić kulturę przed bydłem. Tak samo jak słynny utwór *Janki, albo Astatni najezd na Litwie (Jankes, czyli ostatni zajazd na Litwie)*, napisany przez U. Achromienkę razem z M. Klimkowiczem. Teoria spiskowa aż trzeszczy od intertekstu i gagów, co oczywiście daje satysfakcję czytelnikowi i nie daje jej tłumaczom – och, namęczą się z nuncjuszem Franciszkiem Gastellą, który na rozkaz papieża Klemensa VII drażni staroświecką Litwę…

Paradoksalnie w jednym szeregu z burleską Achromienki usytuowała się mroczna ***Pjauka*** *(Pijawka)* Juryja Stankiewicza – jeśli przeczytać je po kolei, widać, jak różni autorzy dotykają i równolegle rozwiązują nasze wspólne problemy, na przykład: co robić z przybyszami z kosmosu, jak dobro powinno wyhodować zęby i bronić swego. Gdyby jeszcze Pijawka miała redaktora i korektora, to można by było ją przeczytać jednym tchem, przecież są przygody z nieboszczykami, poltergeist, miłość, pościg oraz inne składniki dobrej akcji. Ale jeśli już są, proszę się przyzwyczaić do przedzierania się przez gąszcz słowny – w wywróżonej przez pisarza przyszłości ludzie wyedukowani znikną (nawiasem mówiąc, Tatiana Tołstaja, tworząc postapokaliptyczny świat powieści Kyś, wykorzystała soczysty język intertekstualny, jednak nasz rozwój przyszłości jest straszniejszy, bardziej szorstki i niestety bardziej realny).

Coś podobnego do transmogu Stankiewicza spotykamy u Siarhieja Kalędy – w tekstach, które produkuje z godną pozazdroszczenia prędkością *(Pomnik atruczanym ludziam – Pomnik zatrutym ludziom, 2009; Kazki: historii (nie) pra nas – Bajki: historie (nie) o nas, 2010;* ***Irżawy pakoj z biełymi szpaleramni*** *– Zardzewiały pokój z białymi tapetami, 2011).* Stylistyczna niedbałość staje się stylem: taki sobie niezgrabny szarm w stylu Westwood, miły, dopóki utrzymuje się na granicy dobrego smaku. Zresztą babcia-punk nieźle zarobiła na owym balansowaniu… Jeśli u nas niebawem pojawi się pisarz, którego imię trafi pod strzechy, tak że książki pod tą marką przekonają do siebie świat – niech to będzie Siarhiej Kaleda.

Książka Artura Klinawa ***Szałom*** *(Hełm)* obiecała nauczyć czytelnika zarabiania dwadzieścia tysięcy euro miesięcznie i gdybym czytała uważniej, pisałabym to teraz z jakichś Malediwów. Ale nie da się czytać tego utworu wolno, słowo po słowie, co miłośnikom literatury grzeje duszę bardziej niż uzdrowiska ogrzewają ciało. Zachwyca tu raczej nie egzotyka podróży (chociaż dygresje o burżuazyjnym środowisku malarskim i obywatelskim mają, powiedzmy sobie, wartość poznawczą), lecz to, że każdy z nas ma własną *idée fixe* – jak główny bohater ze swoim kajzerowskim hełmem. Zdrowy rozsądek oraz instynkt samozachowawczy nie pozwalają nam na doprowadzenie własnej idei do absolutu, natomiast głównemu bohaterowi *Hełmu* to się udaje, z przewidywalnym skutkiem, czyli znalezieniem się poza społeczeństwem (dosłownie – pod mostem), bardziej niż w połowie drogi do wariactwa – oraz do Boga.

Opowieść ***Sutarenni Romula*** *(Piwnice Romulusa)* Ludmiły Rubleuskiej wygląda na dobrze skonstruowaną: postacie doskonale funkcjonują, szczegóły są dobrze dobrane – nawet trudno od razu zauważyć, że ten przedstawiciel fauny beletrystycznej ma różne części składowe: jest i opowieść przygodowa, trochę z opowieści historycznej i miłosnej, odrobina postmodernistycznej (auto)ironii, szczególnie jeśli chodzi o środowisko literackie. Główny bohater to

nareszcie główna bohaterka, która wyrywa się ze wstrętnej pracy papierkowej, aby badać tajemnice przekleństwa rodowego, wdrapywać się do ciemnych jaskiń, znaleźć siebie i stracić miłość pod ruinami zapomnianej świątyni. Gdyby tę powieść wydać w miękkiej okładce w masowym nakładzie – ludzie w pociągach podmiejskich mogliby się zaczytywać i niepostrzeżenie uczyć naszej historii. Ale z książkami w języku białoruskim taki chwyt nie przejdzie, więc jest to niestety już trzeci duży utwór Ludmiły Rubleuskiej, który ukazuje się wyłącznie w czasopiśmie.

Feminizacja literatury dokonuje się u nas pomalutku – mało, mało mamy na razie zmywarek w mieszkaniach. Prowadzone są już jednak dyskusje o tym, czym jest „literatura kobieca". Generalnie wszyscy się zgadzają z tym, że literatura może być dobra i zła niezależnie od płci autora, ale nie śpią po nocach z powodu utworu napisanego: 1) przez kobiety; 2) dla kobiet; 3) na podstawie specyficznych doświadczeń kobiecych. W ostatniej kwestii z Maughamem, Flaubertem i Alhierdem Bacharewiczem (mam na myśli opowieść Saroka na szybienicy – *Sroka na szubienicy)* spiera się Halina Bahdanawa i jej książka ***Sakramenta*** *(Sacramento)*. Pisanie jest grząskie, całe pofałdowane, a przez to (na mój dziwaczny gust) bardziej zachwycające niż najbrutalniejsza akcja. Dotychczas kobieta nie zanotowała swoich badań nad męską naturą, dorównując Pani Bovary, jeśli chodzi o – nazwijmy to – głębię wnikania w istotę innej płci, a nawet gdyby ktoś się wygadał, może to być najwyżej Halina Bahdanawa, i to raczej z prostoty serca. Zresztą można spodziewać się ciekawostek i od takich osób jak Natalka Babina (jej opowieść przygodowa, psychologiczna, historyczna – długo można by było jeszcze wyliczać – Miasto ryb została niedawno wznowiona, co w naszym wąskim kręgu czytelniczym jest tożsame z Nagrodą Bookera), Alena Brawa, Wolha Kurtanicz, Natałka Charytaniuk, Ewa Wieżnawiec, Aksana Bialepkina, Juhasia Kalada oraz innych obiecujących prozaików-kobiet, które jednak najczęściej pomijają milczeniem dyskusyjne batalie, czy to z powodu dojrzewania nowych tekstów, czy wynalezienia innego sposobu walki o swoje miejsce.

Pozwolę sobie na zwrócenie uwagi w naszym gąszczu – ileż to książek zapowiada co miesiąc „Litaraturnaja Biełaruś" – na jeszcze dwa zwierzęta, które umieją zachwycić i utrzymać czytelnika: uważajcie na utwór ***Małaja medycznaja encyklapedyja Bacharewicza*** (*Mała encyklopedia medyczna Bacharewicza* – zbiór esejów Alhierda Bacharewicza, w którym chętni mogą poszukać metaopowieści i – prawie znaleźć) oraz na esej-rekonstrukcję Wolhi Babkowej …***I cudy, i strachi*** (*…I cuda, i lęki* – życie codzienne, obyczaje i stosunki Białorusinów za czasów Wielkiego Księstwa Litewskiego).

Ciekawym zjawiskiem jest zniknięcie książek: niby została wydana ***Miaża*** *(Granica)* Andreja Fiedarenki, a w księgarniach już jej nie ma… Książki wydawane są w małym nakładzie, nie wszystkie księgarnie mają pozycje wszystkich wydawców, ceny z powodu inflacji nie rosną, lecz skaczą, więc miłośnik białoruskiej literatury powinien chwytać w księgarni wszystkie nowości, ciągnąć do norki i już tam się zastanawiać: czy złapał wartościowe zwierzę, czy znowu szanowni wydawcy podsunęli mu jakąś fałszywkę. Jest także inna możliwość: nic nie kupować, czekając, aż książka pojawi się na stronie http://kamunikat.org/ i przyzwyczaić się do czytania w wersji elektronicznej.

Wierszem

Jeśli poezja jest Cudem, składającym się z gołych kości, i zaspokaja człowieka (Kołas), to w ostatnim czasie musieliśmy się nieźle nasycić. Ach, można było wydać w ciągu roku samą *Animę* Ryhora Baradulina i odpuścić, lecz ukazało się jeszcze sporo ciekawostek.

Na przykład ***Pawarot na mora*** *(Zakręt nad morze)* Ihara Kulikowa, debiut, o którym dobrze powiedział Michaś Bajaryn: „Zakręt do języka". Główny bohater książki, jak mi się wydaje, nie jest do końca człowiekiem – być może jest protoczłowiekiem, istotą w poszukiwaniach swojego jestestwa i słowa, które potrafi określić (ukształtować) Wszechświat. Jednak określać i kształtować trzeba coś, co zostało już ukształtowane, i z tego rupiecia trzeba się wydostać – wyrwać ze zwykłej metaforyki, rytmów, okoliczności, słów, znaleźć niebywałe, zobaczyć niewidzialne. W jednym ze starożytnych mitów ryba rodzi człowieka, człowiek ją rozrywa i rozdziela na niebo i ziemię, tworząc tym samym przestrzeń dla ludzkiego istnienia. Proponuje więc się okopać nad brzegiem Kulikowego Morza i poczekać.

Smutek, bogowie, do resztek wysuszcie zapomnianym słowem!
Niech we mnie się rozpocznie zniszczenie zmurszałej rozpaczy.
Jestem przepełniony martwym językiem, aby wypowiedzieć świat na nowo –
Oracz wszelkiego oblężenia, dotykający kromki radości
(tłumaczenie dosłowne – uwaga tłumacza).

Kolejny wybitny debiut to ***Nie upau żołud*** *(Nie spadł żołądź)* Antona Franciszka Bryla. Po tłumaczu Beowulfa można było się spodziewać wszelkiej egzotyki, w tym przeładowania i całkowitego niezrozumienia przez zwykłych śmiertelników, jednak ukazała się nadzwyczaj harmonijna publikacja. Ta poezja proponuje przypomnienie sobie staroangielskich (irlandzkich, walijskich) bajek ludowych, neoteryków, wagantów, kronikarstwa Wielkiego Księstwa Litewskiego, teorii budowy wiersza i mnóstwa innych rzeczy – dziękuję autorowi za taki awans naszej erudycji oraz za komentarze na końcu książki. Zresztą przyjemność z lektury można uzyskać, nawet mając wiatr w głowie i będąc niebieskim ptaszkiem: twórczość mitologiczna (i rozmyślenia czarownika, napełniającego widmami pusty pokój) jest nam przekazywana w postaci bajki, ballady czy wręcz dziecięcej wyliczanki, jak gdyby pigułka w kolorowej smacznej powłoce.

Wyginając szyję łukiem,
Powie do mnie mgła: hej, Ty,
Nie drażnijże lepiej mgły,
No bo wezmę Cię i połknę.
Powiem do mgły: ha-ha-ha,
Połknij mnie, kochana mgła.

Książka ***Dzwiery, zamknionyja na kluczy*** *(Drzwi, zamknięte na klucze)* Witala Ryżkowa, znanego ze zwycięstw oraz organizacji internetowego projektu wideo *Czorna-biełyja wierszy (Czarno-białe wiersze)*, to jeszcze jedna bardzo dobra *pierwsza książka poety*. Kiedyś była identyczna seria wydawnicza – mam właśnie wydany w jej ramach tom Alesia Razanawa: rok 1970, w wierszu „ciągnikowym", jak się należy, mamy Lenina. Położysz sobie dwóch synów pierworodnych różnych epok i stwierdzisz: wszystko się zmieniło – layouty są lepsze, ale nakład się zmniejszył, Lenina obrzucono jajami i przekształcono w przedmiot sztuki soc-, pop- i nie wiadomo jeszcze, jakiego -artu, duże litery wysłano na emeryturę, znaki przestankowe są na zasadach freelance'u, rym przerzedzono i porozrzucano po wersach, aby lepiej sobie rósł, zaczęto mówić więcej, przekazując mniej, człowiek się poczuł mały i zagubiony w tym do końca fragmentaryzowanym świecie… Ale coś pozostało: talent przebija się i przez Lenina (proszę teraz zobaczyć, kim się stał A. Razanaw – na jego temat pisane są rozprawy doktorskie!), i przez uczestnika slamów, najpierw przysłuchuje się do swoich czasów i się nim nasyca („Я жыву каля скрыжавання трамвайных шляхоў – усё, што пішу, // нагадвае толькі трамвайны шум"[4]), następnie zaś zrzuca czasową łuskę, szukając własnej specyficznej formy:

[...] a potem, póki srebrny widelec leci na podłogę,
albo garść ziemi na czyjąś trumnę spada,
czas, jak kot, skręci się w koło, długo
prowadzi na ścianie pokoju zapalę

Uwaga, osoby z kiepskim wzrokiem! Książka Witala Ryżkowa okładką przypomina ***Niesymetrycznyja sny*** *(Niesymetryczne sny)* Andreja Chadanowicza, więc jeśli tak jak ja macie zwyczaj do wałęsania się po księgarniach bez okularów, możecie kupić byka zamiast indyka. Jeśli zdarzyła się wam taka przygoda – proszę się nie martwić – Cud i tak się zdarzy i zgasi duchowe pragnienie. Co więcej, będzie to prawdziwe święto lub – jeśli mówić o poezji za pomocą terminów z książki kucharskiej – uczta, oparta na kośćcu literackim różnych epok, przyprawione ironią o najróżniejszych odcieniach, co nie ukrywa jednak gorzkawego posmaku smutku (chciałam napisać „światowej tęsknoty", ależ gdzie tam – postmoderniści wyśmieją). Otrzymamy nie pajdę chleba, lecz przysmak, wyrafinowany deser:

Drewniany dziadek ganiał muchołapką kobietę-insekta,
na radość dziadom i babciom w marginalnej krytyce…
A ja patrzyłem, jak osoba o tym samym nazwisku co nazwa prospektu
piłem i dmuchałem nocnym motylom na zimne skrzydełka.

Sparing Chadanowicz–Ryżkow (mam na myśli ukazanie się książek tego samego formatu serii książka + audio) wydaje się bardzo udany – bliźnięta we wszystkich bajkach mają szczególną moc, dlatego czynią to, na co jedna osoba, niechby i bohater, nie ma siły. Właśnie te książki może nie założą wiecznego miasta, ale wzruszą czytelnika-słuchacza, udowodniając, że poezja może być nie tylko w postaci gratulacyjnego tetrastychu na pocztówce i w ogóle, że „po białorusku da się" fajnie, modnie, do przodu i czego tam jeszcze ludzie sobie życzą.

A gdyby ta seria miała ciąg dalszy – trzej bohaterowie to także dobra figura, czterej bohaterowie jak cztery wiatry, dwanaście dla koła zodiaku, 360 dla pełni księżyca…

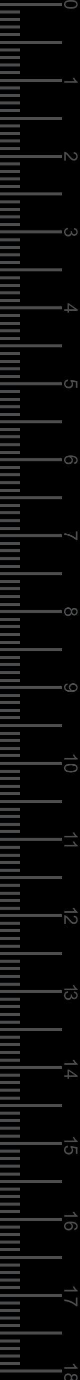
Chociaż takie książki jak ***Wopleski dałanioju adnoju*** *(Klaskanie jedną ręką)* Alesia Razanawa (2010) nie mieszczą się w wymienionym formacie – *punkciry*[1] (biał.: linia przerwana) potrzebują nie słuchacza, lecz raczej współtwórcę, i nie megafonu czy mikrofonu, lecz górskich szczytów i ciszy, gdzie słowa i znaczenia mogłyby się do siebie przymierzać.

Inne

W ogóle czas był niezły: dramaturgia u nas prawie wcale się nie ukazuje – mimo to ukazały się sztuki teatralne, ***Siostry Psichei*** *(Siostry Psyche)* Siarhieja Kawalowa. Dla mnie prawdziwym prezentem stało się ponowne wydanie książki *Nasza strawa (Nasza potrawa)* oraz ukazanie się książki kucharskiej ***Moc smaku***. Być może nie są to teksty literackie, jednak za ich pomocą nawet gospodyni domowa poczuje się artystką, przy czym białoruską. Urozmaicił życie Miesiąc Literatury Polskiej oraz Tydzień Literatury Niemieckiej, literackie poranki dla dzieci, festiwale, konkursy, wystawy – wspólne stoisko niezależnych wydawców na targach „Książki Białorusi 2011" stało się prawdziwym przedarciem się do czytelnika tego wszystkiego, o czym mówiłam powyżej. Aby zrozumieć cały paradoks naszej sytuacji, trzeba było zobaczyć ten kawałeczek przestrzeni targów prawie pod schodami, na którego wynajem zrzuciło się kilkunastu prywatnych wydawców. W tle wielkich i pełnych patosu targów książki wrzało życie literackie, osiągając na kilku metrach niebezpieczne stężenie.

Co będzie teraz, gdy kryzys zmusza ludzi do wyboru nie pomiędzy białoruską a rosyjską książką, lecz pomiędzy książką a chlebem? Nasza literatura wielokrotnie znajdowała się na granicy przetrwania, lecz mimo to przetrwała.

Jeszcze tutaj jesteśmy.





Падпісана ў друк 15.12.2011. Фармат 70x100 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 12,5. Ул.-выд. арк. 12,55. Наклад 250 ас. Замова № 2067.

Выдавец І.П.«Логвінаў». ЛИ 02330/0494468 ад 8.04.2009.
Пр-т Незалежнасці 19-5, г. Мінск, 220050

Друк ТДА «НоваПрынт». ЛП 02330/0552786 ад 25.02.2009.
Вул. Геалагічная 59-4-10, г. Мінск, 220047